CAROLI
AC
MARIÆ
LACAITÆ
FILIORVMQVE.
SELHAM,
SUSSEX.

PN
703
.S48
D4
1829
v.2
SMRS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/delalittrature02sism

DE
LA LITTÉRATURE
DU MIDI
DE L'EUROPE.

TOME II.

DE L'IMPRIMERIE DE CRAPELET,

RUE DE VAUGIRARD, N° 9.

DE
LA LITTÉRATURE
DU MIDI
DE L'EUROPE,

PAR J. C. L. SIMONDE DE SISMONDI,

De l'Académie et de la Société des Arts de Genève, Correspondant de l'Institut de France et de l'Académie royale des Sciences de Prusse, Membre honoraire de l'Université de Wilna, des Académies italienne, des Georgofili, de Cagliari, de Pistoia, etc.

TROISIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE.

TOME SECOND.

A PARIS,

CHEZ TREUTTEL ET WÜRTZ, LIBRAIRES,
RUE DE BOURBON, N° 17;

A STRASBOURG et à LONDRES, même Maison de Commerce;
A BRUXELLES, à la Librairie Parisienne, rue de la Madeleine, 438.

1829.

DE

LA LITTÉRATURE

DU MIDI

DE L'EUROPE.

PAR J. C. L. SIMONDE DE SISMONDI,

De l'Académie et de la Société des Arts de Genève, Correspondant de l'Institut de France et de l'Académie royale des Sciences de Turin, Membre honoraire de l'Université de Wilna, des Académies italiennes, des Georgofili, de Cagliari, de Pistoie, etc.

TROISIÈME EDITION, REVUE ET CORRIGÉE.

TOME SECOND.

A PARIS,

LUREX THIELLETTEL ET WURTZ, LIBRAIRES,

RUE DE BOURBON, N° 17;

A STRASBOURG ET A LEIPZIG, même Maison de Commerce;

A GENÈVE, à la Librairie Paschoud, rue de la Madeleine, n° 1.

1829.

DE

LA LITTÉRATURE DU MIDI DE L'EUROPE.

CHAPITRE XI.

Boccace; Littérature italienne à la fin du XIVe et pendant le XVe siècle.

Ce fut un beau siècle pour la littérature italienne que le quatorzième, un siècle qui honore l'esprit humain, un siècle dans lequel se déploya, plus que dans aucun autre, la puissance créatrice du génie. Dans les autres nations, dans les autres langues, il existait aussi des littératures naissantes; les poésies qui restent de cette époque ont le charme qui tient à la jeunesse des nations, la naïveté, la vigueur, quelquefois la fraîcheur de l'imagination; mais elles appartiennent à l'âge tout entier, et non à quelques individus; les

chansons du midi de la France, les romans de chevalerie du Nord, les romances des Espagnols, les pastorales des Portugais, portent un caractère national qui nous fait connaître et souvent aimer l'esprit et les mœurs du temps; mais elles ne nous frappent point comme l'œuvre d'un puissant génie, et ne nous attachent à aucun poète. Il n'en est pas de même de l'Italie; la culture de l'esprit y était au moins aussi avancée qu'en France et en Espagne; mais au milieu d'un grand nombre d'égaux on voit s'élever trois hommes prodigieux, qui, chacun dans leur genre, ont donné à leur langue une puissance nouvelle; qui ont laissé des modèles que tous les autres peuples se sont empressés d'imiter, et qui se sont élevés des monumens que la postérité la plus reculée regardera encore avec admiration. Le Dante, au commencement du siècle, donna à l'Europe le premier grand poëme qu'elle ait eu depuis sa renaissance, le premier qu'on pût comparer aux anciennes épopées; Pétrarque créa la nouvelle poésie lyrique; Boccace, la nouvelle prose, harmonieuse, souple, légère et propre aux sujets les plus élevés comme les plus badins. Le dernier membre de ce triumvirat illustre n'est point, il est vrai, égalé aux deux autres, parce que le genre dont il fut le créateur est moins relevé, que le mérite de former le langage vulgaire semble moins l'œuvre du génie, et peut-

être aussi, parce que son meilleur ouvrage de beaucoup est gâté par un mélange d'immoralité, et qu'à la réputation d'élégance s'est jointe pour lui celle d'une gaieté trop libre. Cependant la force d'esprit nécessaire pour sentir quelle devait être la vraie noblesse, la pureté, l'harmonie de la prose, lorsqu'il n'en existait aucun modèle, non pas seulement en italien, mais dans aucune des langues parlées à cette époque, n'est pas moins extraordinaire que celle qu'il a fallu pour donner à la haute poésie son inspiration en même temps que ses règles.

Jean Boccace, né à Paris en 1313, était fils naturel d'un marchand florentin, qui lui-même était né à Certaldo, petit château du Val d'Elsa dans l'état Florentin. Son père le destinait au commerce, mais avant de l'y engager il lui fit donner une éducation littéraire. Dès l'âge de sept ans, Boccace témoigna son goût pour les lettres, et commença à faire des vers, tandis qu'il manifestait une extrême répugnance pour les affaires. Il repoussa également et l'apprentissage du commerce, et l'étude du droit canon que son père voulait lui faire entreprendre. Cependant, pour le satisfaire, il fit plusieurs voyages; mais il en rapporta, au lieu du goût des affaires qu'on avait cru lui inspirer, de plus vastes connaissances, et plus de passion pour l'étude. Il obtint enfin la permission de se vouer unique-

ment à la carrière littéraire ; il se fixa à Naples, où le roi Robert accordait aux lettres une protection puissante : il aborda toutes les sciences qui étaient alors enseignées ; il apprit aussi les premiers rudimens du grec, que l'on parlait encore en Calabre, mais que les savans étudiaient à peine ; il assista, en 1341, à l'examen glorieux de Pétrarque, qui précéda son couronnement à Rome ; et dès-lors il s'attacha à ce grand poète par une amitié qui a duré jusqu'à la fin de leur vie. A la même époque, Boccace, qui était d'une figure très élégante, d'un esprit très vif et très agréable, et qui aimait passionnément les plaisirs, s'attacha à une fille naturelle du roi Robert, nommée Marie, qui, depuis sept ou huit ans, était mariée à un gentilhomme napolitain, et qu'il a célébrée dans ses écrits sous le nom de Fiammetta. Il ne faut point chercher dans son amour pour elle la pureté ou la délicatesse de celui de Pétrarque pour Laure. La princesse Marie avait été élevée dans la cour la plus corrompue de l'Italie ; elle en avait adopté l'esprit, et c'est à son goût dépravé qu'il faut attribuer tout ce que l'on blâme le plus dans le Décamérone, ouvrage composé par Boccace d'après son ordre, et pour lui plaire. De son côté, Boccace l'aimait peut-être autant par vanité que par un sentiment vrai ; quoiqu'elle fût distinguée par la beauté, les grâces et l'esprit autant que par le

rang, on ne voit pas qu'elle ait exercé une grande influence sur sa vie, et la conduite non plus que les écrits de Boccace ne donnent point à connaître un cœur vraiment touché, ou un attachement profond. Boccace quitta Naples en 1342 pour revenir à Florence; il y retourna en 1344, et en revint pour la dernière fois en 1350. C'est alors qu'il se fixa dans sa patrie, où sa réputation lui avait déjà assigné un rang distingué. Dès-lors sa vie fut partagée entre les emplois publics, surtout les ambassades dont il fut chargé, les devoirs que lui imposait son amitié pour Pétrarque, devenue tous les jours plus tendre, et les travaux constans et infatigables auxquels il se livrait pour l'avancement des lettres, la recherche des manuscrits, l'explication de l'antiquité, l'introduction de la langue grecque en Italie, et la composition de ses volumineux ouvrages. Après avoir pris l'habit ecclésiastique en 1361, il mourut à Certaldo, dans la maison de ses pères, le 21 décembre 1375, âgé de soixante-deux ans.

Le Décamérone, ouvrage auquel Boccace doit aujourd'hui sa plus haute célébrité, est un recueil de cent Nouvelles qu'il a encadrées d'une manière ingénieuse, en supposant que, pendant la terrible peste de 1348, dans une société de femmes, jeunes, sages et spirituelles, et d'hommes qui s'étaient retirés dans une cam-

pagne charmante pour éviter la contagion, chacun s'était imposé la loi de raconter, pendant dix jours, chaque jour une nouvelle. La société était formée de dix personnes, et les nouvelles se trouvent ainsi au nombre de cent. La description des délicieuses campagnes de Florence, où s'étaient établis ces joyeux hermites, celle de leurs promenades, de leurs fêtes, de leurs repas, a donné à Boccace lieu de déployer toutes les richesses du style le plus souple et le plus gracieux. Les nouvelles qui sont variées avec un art infini, quant au sujet et à la manière, depuis les plus touchantes et les plus tendres jusqu'aux plus badines, et malheureusement aussi jusqu'aux plus licencieuses, ont développé son talent de conter sur tous les tons et dans tous les genres; enfin la description de la peste de Florence, qui sert d'introduction, a été mise au rang des plus beaux tableaux historiques qu'aucun siècle nous ait conservés. La vérité parfaite de la description, le choix des circonstances qui peuvent faire l'impression la plus profonde, et qui, en mettant sous les yeux les objets les plus horribles, n'excitent pas cependant de dégoût, l'émotion de l'écrivain, qui perce sans cesse sans être nulle part affichée, donnent à ce morceau la vraie éloquence historique, celle qui, dans Thucydide, anime la description de la peste d'Athènes. Boccace avait ce modèle sous les

yeux, mais il avait plus présens encore à l'esprit les événemens dont il avait été le témoin, et c'était la peinture fidèle de ce qu'il avait vu, non l'imitation classique, qui développait le mieux son talent.

C'est encore une chose bien digne de remarque, que ce cadre si hautement sérieux pour une conception si badine; cette mort si rapprochée, si menaçante, si présente à tous les instans, qui produit l'enivrement de la vie; ce besoin passionné de l'homme de se distraire dans la douleur; et ce torrent de gaieté qui inonde son cœur, au moment où toutes les circonstances extérieures sembleraient devoir le dessécher. On se figure souvent qu'on a besoin de s'occuper d'objets mélancoliques, pour qu'ils soient en harmonie avec la tristesse qu'on sent au fond du cœur; c'est qu'on n'a pas encore été vraiment accablé par le poids de la souffrance. Lorsque enfin on connaît par expérience quelles sont les douleurs de la vie, on apprend aussi comment il faut lutter avec elles, appeler l'imagination à son aide, pour émousser le poignard du sentiment, ruser avec sa peine pour la distraire, et se traiter enfin comme un malade à qui l'on épargne tout ce qui le ramène au souvenir de son mal.

Quant aux contes eux-mêmes, il serait difficile de les faire connaître par des extraits, plus

difficile encore de rendre sensible, par une traduction, un mérite qui tient essentiellement à la langue. Ce qui a fait la gloire de Boccace, c'est la parfaite pureté du langage, l'élégance, la grâce, et surtout la naïveté, qui est tout ensemble le plus haut mérite du conte, et le charme particulier de la langue italienne. Malheureusement Boccace ne s'est point prescrit la même pureté dans les idées et les images, que dans la langue qu'il employait. La forme de son ouvrage était légère et badine : il y a inséré un grand nombre d'histoires galantes; il y a fait tomber à pleines mains le ridicule sur les maris dupés, sur les moines corrompus et corrupteurs, sur des choses qu'il regardait cependant lui-même comme sacrées, la morale d'une part, le culte de l'autre, et il s'est fait par là une réputation peu d'accord avec sa propre vie. Le Décamérone, cependant, publié vers le milieu du quatorzième siècle (en 1352 ou 1353), lorsque Boccace avait au moins trente-neuf ans, fut imprimé dès l'invention de l'imprimerie, et a circulé librement en Italie, jusqu'au Concile de Trente, qui le défendit au milieu du seizième siècle. Sur les sollicitations du grand duc de Toscane, et après deux négociations curieuses entre ce souverain et les papes Pie V et Sixte V, le Décamérone, corrigé et châtié, fut imprimé en 1573 et en 1582.

Plusieurs des contes de Boccace paraissent empruntés de récits populaires, ou d'événemens réels : on trouve l'original de quelques uns dans nos vieux fabliaux, d'autres dans le recueil italien des cent Nouvelles antiques, d'autres encore dans un roman indien, qui avait passé dans toutes les langues de l'Orient, et qui avait été traduit en latin dès le douzième siècle, sous le nom de Dolopathos, ou le Roi et les sept Sages. L'invention dans ce genre n'est pas moins rare que dans tout autre; et les mêmes contes que Boccace avait recueillis peut-être à la cour joyeuse des princes, ou dans les carrefours des villes, nous ont été racontés de nouveau dans toutes les langues de l'Europe; ils ont été mis en vers par les premiers poètes de la France et de l'Angleterre, et ils ont fait une réputation à trois ou quatre successeurs de Boccace. Cependant si celui-ci ne peut s'enorgueillir de l'invention des histoires elles-mêmes, il a pour lui l'invention du genre. On avait auparavant fait des contes pour rire : le premier il les transporta dans la littérature; et par l'élégance de la diction, par la juste proportion de toutes les parties de ses récits, par le charme des détails, il joignit la jouissance poétique, la jouissance de l'art, au plaisir plus vulgaire qu'avaient fait les premiers conteurs.

Un roman de Boccace, la Fiammetta, est, après ses contes, celui de ses ouvrages qui a le plus de célébrité. Boccace peut être considéré comme le premier inventeur du roman d'amour. Ce genre d'écrits avait été absolument inconnu à l'antiquité. Les Grecs de Byzance avaient, il est vrai, quelques romans, dont la connaissance nous a été apportée depuis; mais il n'y a aucune raison de croire que Boccace les eût jamais vus, ou même, s'il en avait eu connaissance, qu'il eût voulu imiter des ouvrages d'imagination inventés si long-temps après la décadence de la belle littérature. Les romans de chevalerie des Français, dont nous avons parlé, avaient, il est vrai, des rapports avec le genre dont Boccace fut le créateur; mais celui-ci, au lieu de recourir, pour flatter l'imagination, à des événemens merveilleux, tira toutes ses ressources du cœur humain et de la passion. Fiammetta est une dame de la plus haute noblesse de Naples, qui raconte son amour et ses peines; c'est toujours elle qui parle, et l'auteur ne paraît point. Les événemens sont peu variés : au lieu de marcher vers la conclusion, ils se ralentissent; mais l'amour est exprimé avec un feu, avec une langueur, qu'aucun autre écrivain italien n'a su conserver. On sent que Fiammetta est dévorée par l'ardeur qu'elle exprime, et quoi-

qu'elle n'ait pas le moindre rapport avec Phèdre, celle-ci se présente au souvenir, car dans l'une et dans l'autre,

« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée. »

Boccace était dans l'usage de représenter, sous le nom de Fiammetta, la princesse Marie, l'objet de ses amours. Le lieu de la scène, à Naples, le rang de l'amante, et plusieurs circonstances encore feraient croire que dans ce roman Boccace a de nouveau voilé à demi ses propres aventures. Cependant il serait, dans ce cas, bien étrange qu'il donnât, comme il fait, de beaucoup le meilleur rôle à la femme, qu'il peignît l'amour effréné de Fiammetta, et l'infidélité de Pamphile, dans un livre qu'il voulait dédier à sa maîtresse; qu'enfin il révélât au public des aventures dont sa vie et son honneur dépendaient peut-être.

Il y a beaucoup de discours dans Fiammetta, et souvent on peut leur reprocher des longueurs: surtout on est fatigué de la manière scolastique de raisonner des interlocuteurs, qui ne veulent jamais laisser aucun argument en arrière. Aujourd'hui elle est fastidieuse, alors elle était la conséquence nécessaire de l'éducation commune, et de la pédanterie qu'on admirait. Un autre défaut plus bizarre du roman de Boccace, c'est le mélange de l'ancienne mythologie et de la reli-

gion chrétienne. Fiammetta, qui avait vu pour la première fois son Pamphile à la messe dans une église catholique, est déterminée à l'écouter par une apparition de Vénus, et pendant tout le récit, les mœurs et les croyances anciennes et modernes sont constamment confondues. On avait bien vu aussi dans les romanciers et les fabliaux du moyen âge, une confusion entre les deux croyances, toutes les fois que les trouvères avaient essayé de peindre l'antiquité. Ces hommes ignorans ne pouvaient pas concevoir une autre existence que celle qu'ils connaissaient, et ils apportaient un vernis de christianisme par-dessus tout ce qu'on leur avait apris de l'ancienne mythologie. Mais ceux qui rétablirent l'étude des classiques, et Boccace à leur tête, faisaient ce mélange tout différemment. C'était aux dieux païens qu'ils attribuaient la vie, la puissance et l'activité. Accoutumés à n'admirer rien que les anciens classiques, ils ramenaient toujours l'objet de leurs études, les figures et les machines auxquelles ils étaient accoutumés, même au milieu des ouvrages qu'ils puisaient tout entiers dans leurs cœurs.

Boccace a écrit un autre roman, beaucoup plus long que sa Fiammetta, et beaucoup moins connu; il est intitulé *Filocopo*. Ce sont les aventures de Florio et de Blanchefleur, héros d'un ancien roman de chevalerie, que Boccace a seu-

lement retravaillé. Le mélange des deux mythologies semble y être fait d'une manière plus systématique que dans Fiammetta. Boccace parle de la religion moderne, en employant toujours les noms de l'ancienne. Lorsqu'il fait allusion à la guerre entre Manfred de Sicile et Charles d'Anjou, il représente le pape comme grand-prêtre de Junon; il le suppose excité par cette déesse, qui veut venger sur le dernier descendant des empereurs, les anciennes offenses qu'Énée avait faites à Didon; plus loin, il parle de l'incarnation du fils de Jupiter, envoyé sur la terre pour la réformer et la sauver; il adresse à Jupiter lui-même sa prière; il semble enfin s'efforcer de confondre les deux religions, et de montrer que, sous des noms différens, ce n'était qu'un seul et même culte. Je ne sais si un scrupule littéraire faisait croire à Boccace qu'il ne pouvait employer dans un ouvrage de goût des noms que n'avaient point employé les écrivains du siècle d'Auguste, ou si, au contraire, un scrupule religieux, plus bizarre encore, lui interdisait de mêler aux fables qu'il inventait à plaisir le nom de la Divinité; dans l'un et l'autre cas sa religion poétique est bien étrange, et paraît aujourd'hui une profanation. Il y a dans le Filocopo beaucoup plus d'aventures, beaucoup plus de variété, mais moins de passion que dans la Fiammetta; la lecture en est quelquefois ren-

due fatigante par le soin même que Boccace a apporté à en rendre le style nombreux, et à en arrondir les périodes. Cette prose poétique ne laisse point oublier le travail de l'écrivain, et quelquefois son affectation.

Boccace nous a laissé aussi deux poëmes héroïques, *la Théseide*, et *Filostrato;* ni l'un ni l'autre n'a obtenu une grande réputation; tous deux sont presque oubliés aujourd'hui; ils méritent cependant d'être rappelés comme les premiers essais dans l'ancien genre épique, qui aient été faits en Europe depuis le renversement de l'empire romain. Pétrarque, il est vrai, avait tenté, dans son poëme de l'Afrique, de rivaliser avec Virgile, mais il l'avait écrit en latin : d'ailleurs il n'avait songé qu'à traduire l'histoire en froids hexamètres, et il n'avait su la revêtir d'aucun autre charme poétique, que de celui qu'elle pouvait recevoir de la coupe des vers. Boccace, au contraire, sentit que l'essence d'un poëme épique devait se trouver dans l'intérêt, le merveilleux, l'invention; il outrepassa son but, il écrivit des romans plutôt que des poëmes; mais par là même il montra à ses successeurs quelle route ils devaient suivre.

Les deux poëmes de Boccace font encore, sous un autre rapport, époque dans l'histoire de la poésie épique : tous deux sont écrits en rime octave, ou dans cette espèce de strophes

de huit vers qui a été employée depuis dans toutes les épopées italiennes, espagnoles et portugaises. Boccace en fut l'inventeur. Il trouvait que la rime tierce employée par le Dante imposait une trop forte gêne au poète, et tenait, par son enchaînement continuel, l'attention du lecteur trop suspendue. Toutes les autres formes régulières de versification étaient appropriées à la poésie lyrique, et les vers qui n'étaient soumis à aucun enchaînement régulier, ne paraissaient point assez poétiques à l'oreille délicate des Italiens. La strophe que Boccace inventa est composée de six vers croisés sur deux rimes, suivis d'un distique. On trouve avant lui d'autres octaves, mais leur forme est différente. (1)

---

(1) Les Siciliens, dans leurs anciennes poésies, ont eu des couplets de huit vers croisés sur deux rimes. Les Castillans, dès le treizième siècle, ont des octaves sur trois rimes; et un ouvrage remarquable d'Alphonse X, roi de Castille, sur lequel nous reviendrons, est écrit dans ce mètre. Mais ces octaves se coupent en deux quatrains, et sont rimées ainsi : 1, 2, 2, 1; 1, 3, 3, 1. La forme inventée par Boccace, 1, 2; 1, 2; 1, 2; 3, 3, a prévalu, même en Castille. Comme exemple de cette versification, et de la manière de Boccace, je joindrai ici le début de *la Théséïde*.

O Sorelle Castalie, che nel monte
Elacona contente dimorate,
D' intorno al saggio Gorgoneo fonte.
Sotto esso l' ombra delle frondi amate

Les ouvrages latins de Boccace sont volumineux, et ils ont contribué puissamment autrefois à l'avancement des études; les deux plus célèbres sont un Traité sur la généalogie des Dieux, et un autre sur les montagnes, les fo-

---

Da Febo, dalle quali ancor la fronte
Spero d'ornarmi, sol che 'l concediate,
Le sante orecchie a miei preghi porgete
E quelli udite come voi dovete.

E' m'è venuta voglia, con pietosa
Rima, di scrivere una storia antica,
Tanto negli anni riposta e nascosa
Che latin autor non par che ne dica,
Per quel ch'io senta, al libbro alcuna cosa.
Dunque si fate, che la mia fatica
Sia gratiosa a chi ne fia lettore,
O in altra maniera ascoltatore.

Siate presenti, o Marte rubicondo
Nelle tue armi rigido e feroce,
E tu madre d'Amor col tuo giocondo
E lieto aspetto, e 'l tuo figliol veloce,
Co dardi sol possente a tutto 'l mondo.
E sostenete la mano e la voce
Di me, ch'entendo e vostri affetti dire,
Con poco bene e pien d'assai martire.

La Théséïde fut traduite en vers anglais par le père de la poésie anglaise, Chaucer. Lorsque cette traduction ne fut presque plus intelligible pour le commun des lecteurs, Dryden la retravailla, et son poëme, intitulé *Palamon and Arcite*, jouit de quelque succès. Cependant, des passions invraisemblables, des événemens inexplicables, et de longues et fatigantes descriptions, rendent la Théséide d'une lecture également difficile en italien et en anglais.

rêts et les fleuves ; dans le premier, il exposait avec clarté toute l'ancienne mythologie ; dans le second, il rectifiait la géographie, qui était encore fort mal entendue. Ces deux ouvrages sont négligés aujourd'hui, parce que la découverte d'un grand nombre de manuscrits alors inconnus, et les facilités que l'imprimerie donne pour l'étude, ont permis de pousser beaucoup plus loin la connaissance de l'antiquité. Dans le temps où ils furent écrits, ils étaient également remarquables par l'étendue des connaissances, par la méthode et la clarté. Le style n'en est pas, à beaucoup près, si pur et si élégant que celui de Pétrarque.

Mais si la célébrité est attachée seulement aux poésies italiennes de Pétrarque et aux Nouvelles de Boccace, notre reconnaissance pour ces deux grands hommes doit être fondée sur de tout autres motifs; ils ressentirent plus vivement que personne cet enthousiasme pour la belle antiquité, sans lequel on n'aurait point réussi à la bien connaître; ils consacrèrent une vie longue et laborieuse, à l'étude et à la recherche des manuscrits. Les chefs-d'œuvre des anciens étaient ensevelis dans les archives de quelques couvens, épars à de grandes distances, incorrects et incomplets, dépourvus de notes, de tables, de marginaux, de tous ces secours par lesquels l'art typographique a facilité pour

nous la lecture des ouvrages avec lesquels nous ne sommes pas familiarisés, de tous ceux que donnent des études antérieures, ou la comparaison des originaux entre eux. Il fallait une inconcevable force de tête pour retrouver dans un écrit de Cicéron, par exemple, sans titre ni commencement, tout ce qui indiquait l'auteur, la période de l'histoire où il avait été écrit, les circonstances qui l'avaient déterminé; pour corriger les nombreuses erreurs des copistes; pour reconnaître les lacunes qui, se présentant le plus souvent au commencement et à la fin, ne laissaient subsister ni le titre, ni les divisions, ni la conclusion, ni rien de ce qui peut servir à diriger dans une lecture; enfin, pour démêler comment un manuscrit retrouvé à Heidelberg pouvait suppléer à celui qu'on découvrait à Naples. En effet, c'était par de longs voyages que les savans s'instruisaient : copier un manuscrit avec le degré d'exactitude nécessaire pour qu'il fît autorité, était une chose toujours fort longue et fort coûteuse; aussi une bibliothéque de deux ou trois cents volumes passait-elle pour fort nombreuse, et fallait-il aller chercher bien loin la suite d'un livre qu'on avait commencé près de chez soi.

Pétrarque et Boccace, dans leurs continuels voyages, copièrent et firent copier les classiques qu'ils trouvaient épars sur leur route. Le pre-

mier s'était entre autres proposé de rassembler toutes les œuvres de Cicéron, et il n'y réussit qu'après de longues années; le second apprit aux Italiens à étudier le grec dans un but vraiment littéraire, non point pour des intérêts de commerce ou des traductions scientifiques, mais pour orner leur esprit et étendre leurs connaissances sur cette autre moitié de l'antiquité, qui jusqu'alors était demeurée voilée pour les Occidentaux. Boccace fit fonder à Florence une chaire pour l'enseignement de la langue grecque; il y conduisit, il y installa lui-même un des plus savans Grecs de Constantinople, Léonce Pilate; il le reçut dans sa maison, quoique ce fût un homme d'un caractère hargneux et désagréable; il le nourrit à sa table pendant tout le temps que ce professeur voulut bien rester à Florence; il s'inscrivit le premier parmi ses écoliers; il fit venir à ses frais, de Grèce, tous les manuscrits grecs qui se répandirent dans Florence, et qui servirent aux leçons de Léonce Pilate; car l'enseignement se faisait alors surtout par la lecture à haute voix, avec des commentaires; et un livre dont on ne possédait le plus souvent qu'une seule copie, devait servir à la fois à plusieurs milliers d'écoliers.

Il y a une distance infinie entre les trois grands hommes dont nous venons de parcourir les ouvrages, et ceux mêmes de leurs contemporains

qui conservent encore aujourd'hui quelque réputation ; aussi nous arrêterons-nous à peine sur eux, et seulement assez pour faire remarquer leur existence et l'époque à laquelle ils appartiennent. Les plus grands, à mes yeux, sont les trois historiens florentins qui portent le nom de Villani. Jean, l'aîné, qui mourut de la première peste en 1348; Matthieu, son frère, qui mourut de la seconde peste en 1361; et Philippe, fils de Matthieu, qui continua l'histoire de son père jusqu'en 1364, et qui écrivit ensuite une Histoire littéraire florentine, première entreprise de ce genre dans les temps modernes. Mais c'est dans un autre ouvrage que j'ai rendu hommage à ces trois grands hommes, qui ont été, pendant plus d'un siècle, mes guides fidèles pour l'Histoire d'Italie, et qui, par leur candeur, leur loyauté, leur franchise antique, leur attachement à la vertu, à la liberté, à tout ce qu'il y a de grand et de noble sur la terre, m'avaient inspiré une affection en quelque sorte personnelle; aussi je ne les quittai, pour poursuivre sans eux un voyage difficile, qu'avec la douleur avec laquelle on se sépare d'anciens amis.

Deux poètes, dans ce siècle, partagèrent avec Pétrarque les honneurs du couronnement poétique, Zanobi de Strada, que l'empereur Charles IV couronna lui-même à Pise en 1355,

avec grande pompe, mais dont on n'a point conservé les vers; et Coluccio Salutati, secrétaire de la république florentine, un des plus purs latinistes, et des hommes d'État les plus éloquens qu'ait produits l'Italie dans ce siècle. Ce dernier, il est vrai, ne jouit point de cet honneur, qui lui avait été accordé par l'empereur à la demande des Florentins; Coluccio était mort en 1406, âgé de soixante-seize ans, avant le jour fixé pour la cérémonie; et la couronne glorieuse qui lui était destinée fut placée sur son tombeau, comme elle le fut plus tard sur celui du Tasse.

Parmi les prosateurs, Franco Sacchetti, né à Florence vers l'an 1335, et mort avant la fin du siècle, après avoir occupé les premiers emplois dans sa république, est celui des écrivains toscans qui s'approche le plus de Boccace. Il l'a imité dans ses Nouvelles, comme il avait imité Pétrarque dans ses poésies lyriques; mais ces dernières ne sont point imprimées, tandis qu'on a plusieurs éditions de ses contes. Au reste, quelque éloge que l'on fasse de la pureté et de l'élégance de son style, je le trouve plus curieux à consulter sur les mœurs de son temps, qu'entraînant par sa gaieté lorsqu'il croit être le plus plaisant. Il rapporte dans ses deux cent cinquante-huit Nouvelles presque toujours des événemens de son temps et de son voisinage; ce

sont des anecdotes domestiques, de petits accidens de ménage, qui, en général, me paraissent très peu réjouissans; quelquefois des friponneries qui ne sont guère adroites, des plaisanteries qui ne sont guère fines, et l'on est souvent tout étonné de voir un plaisant de profession s'avouer vaincu par un mot piquant que lui a dit un enfant ou un rustre, et qui ne nous cause pas beaucoup d'admiration. Après avoir lu ces Nouvelles, on ne peut s'empêcher de conclure que l'art de la conversation n'avait pas fait dans le quatorzième siècle des progrès aussi rapides que les autres beaux-arts, et que ces grands hommes à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre, n'étaient point si bons à entendre causer que des gens qui ne les valent pas.

Deux poètes de quelque mérite prirent le Dante pour modèle, et composèrent comme lui, en *terza rima*, de longues allégories, moitié descriptives, moitié scientifiques. Fazio des Uberti, dans le *Dettamondo*, entreprit la description de l'univers, dont les différentes parties personnifiées racontent à leur tour leur histoire; Federigo Frezzi, évêque de Foligno, qui mourut en 1416 au concile de Constance, a, dans son *Quadriregio*, décrit les quatre règnes de l'Amour, de Satan, des Vices et des Vertus. L'un et l'autre de ces poètes a souvent trouvé des vers heureux, et qui ne sont pas indignes du

Dante ; mais ils devaient se faire une bien fausse idée des œuvres du génie, puisqu'ils ont cru que la divine Comédie était non point une invention unique, mais un genre dans lequel chacun pouvait s'essayer.

L'étude passionnée de l'antiquité, dont Pétrarque et Boccace avaient donné l'exemple, suspendit cependant d'une manière très extraordinaire les progrès de la littérature italienne, et fit rétrograder la langue. L'Italie, après avoir produit ces trois premiers classiques, se reposa un siècle entier. Pendant ce temps, l'érudition fit des progrès surprenans, et les connaissances se répandirent d'une manière beaucoup plus générale, mais ce fut en restant toujours stériles. L'esprit avait conservé toute son activité, la gloire littéraire toute sa splendeur; mais l'étude constante des anciens avait ôté toute originalité aux écrivains. Au lieu de perfectionner une langue nouvelle, et de l'enrichir de chefs-d'œuvre qui fussent en rapport avec les mœurs et les idées modernes, on n'avait cherché qu'à copier servilement les anciens modèles. L'imitation trop scrupuleuse détruisit, de cette manière, tout esprit d'invention, et les plus célèbres érudits ne produisirent, pour pièces d'éloquence, que des amplifications de collége. Plus un homme était fait, par son rang ou par ses talens, pour acquérir un nom dans les lettres, plus il aurait

rougi de cultiver sa langue maternelle ; il s'efforçait presque de l'oublier pour ne pas s'exposer à gâter son latin ; et le peuple, demeuré seul dépositaire de cette langue qui avait déjà brillé d'un si grand éclat, la corrompait et la faisait retourner vers la barbarie.

Le quinzième siècle, si pauvre pour la littérature italienne, fut cependant un siècle hautement littéraire ; c'est celui de tous peut-être où l'ardeur pour l'étude fut le plus universelle, où elle fut le plus puissamment secondée par les princes et les peuples, où elle procura le plus de gloire à ceux qui s'y livraient, et où les monumens des langues anciennes, multipliés par l'imprimerie qu'on découvrit alors, eurent l'influence la plus forte et la plus durable sur tout le genre humain. Tous les souverains, à cette époque brillante, attachaient leur gloire à la protection qu'ils accordaient aux lettres, souvent à l'éducation classique qu'ils avaient reçue eux-mêmes, et à leur profonde connaissance des langues grecque et latine. Les papes, qui dans les temps précédens avaient souvent tourné toute la puissance de la superstition contre les études, furent au contraire, dans le quinzième siècle, les amis, les zélés protecteurs, les rémunérateurs magnifiques des gens de lettres. Deux d'entre eux étaient eux-mêmes des savans d'une haute distinction : Thomas de Sarzane, qui fut

depuis Nicolas V (1447 à 1455), et Æneas Sylvius, qui se fit appeler Pie II (1458 à 1464), après s'être fait un grand nom dans le monde littéraire par leur immense érudition, furent élevés, à cause de ce mérite même, sur la chaire de Saint-Pierre. Les ducs de Milan, ces mêmes hommes que l'histoire politique nous représente comme les perturbateurs et les tyrans de la Lombardie, Philippe-Marie, le dernier des Visconti, et François Sforza, le fondateur d'une monarchie toute guerrière, s'entourèrent, dans leur capitale, des savans les plus distingués, auxquels ils accordaient de généreuses récompenses et des emplois de confiance. La découverte d'un manuscrit classique était pour eux, comme pour leurs sujets, une occasion de réjouissances, et ils s'intéressaient aux questions d'antiquité et aux querelles philologiques comme aux affaires d'État.

Deux familles souveraines moins puissantes, les marquis de Gonzague à Mantoue, et les marquis d'Este à Ferrare, s'efforçaient de suppléer à ce qui manquait à leur grandeur par le zèle plus actif, la protection plus constante qu'elles accordaient aux lettres; elles cherchaient les savans d'un bout à l'autre de l'Italie; elles les appelaient à leur cour; elles se les disputaient comme à l'enchère par de plus riches récompenses ou des distinctions plus flatteuses; elles

les chargeaient exclusivement de l'éducation de leurs enfans, et l'on chercherait vainement peut-être, dans nos plus doctes académies, des hommes qui écrivissent des vers grecs avec autant d'élégance et de pureté que plusieurs des princes de Mantoue et de Ferrare. A Florence, un riche négociant, Cosme de Médicis, qui ébranlait la constitution de l'État, et dont les enfans devaient bientôt substituer, dans leur patrie, le pouvoir d'un seul à celui du peuple; au milieu des vastes projets de sa politique et de son ambition, maître de tout le crédit monétaire de l'Europe, et l'égal des rois avec lesquels il traitait, accordait dans sa maison un asile à tous les savans, à tous les artistes, changeait ses jardins en académie, et produisait une révolution dans la philosophie, en faisant substituer l'autorité de Platon à celle d'Aristote. En même temps ses comptoirs, répandus d'un bout à l'autre de l'Europe et des États musulmans, étaient consacrés aux lettres autant qu'au commerce; ses commis recueillaient des manuscrits et vendaient des épiceries; les vaisseaux qui arrivaient pour son compte, de Constantinople, d'Alexandrie, de Smyrne, à tous les ports de l'Italie, apportaient de riches récoltes de manuscrits grecs, syriaques, chaldéens; et Cosme de Médicis ouvrait en même temps des bibliothéques publiques à Venise et à Florence. Dans le midi de

l'Italie, un roi aragonais, Alphonse V, le disputait en amour pour les sciences aux souverains de Lombardie et aux princes de race italienne; ses secrétaires, ses amis, ses conseillers, étaient des hommes dont le nom est demeuré à jamais illustre dans la république des lettres, et son règne est lié à l'histoire littéraire de toute l'Italie. Les universités, qui deux siècles auparavant avaient paru si brillantes, demeuraient, il est vrai, engourdies par leur obstination à suivre d'anciennes méthodes, d'anciennes erreurs, et une ancienne philosophie scolastique qui éblouissait l'esprit et faussait l'entendement; mais tous les hommes qui avaient acquis un nom dans les lettres, ouvraient une école : c'était pour eux la carrière de la gloire, celle de la fortune, et même celle des emplois; car les souverains choisissaient souvent, pour leur ambassadeur ou pour leur chancelier, le même homme qui dirigeait l'éducation de la jeunesse, qui commentait les anciens, et que ses fonctions publiques n'écartaient jamais que momentanément des fonctions non moins nobles de l'enseignement. La passion pour obtenir des livres, pour fonder des bibliothéques, le prix prodigieux qu'on attachait à une bonne copie d'un manuscrit, éveillèrent l'esprit d'invention pour les multiplier. L'imprimerie naquit au moment où elle fut nécessaire, justement parce qu'elle

était nécessaire. Dans aucun autre siècle, même dans celui de la plus grande prospérité de la Grèce et de Rome, on n'avait senti un besoin si urgent, si universel, de multiplier les copies des livres; jamais on n'avait possédé un nombre aussi considérable de manuscrits qu'on découvrait en même temps, et qu'on voulait sauver de la destruction dont ils avaient paru menacés; dans aucun temps l'invention de l'imprimerie n'aurait pu être plus magnifiquement récompensée et plus rapidement propagée. Jean Guttemberg de Mayence, qui employa le premier les caractères mobiles, de 1450 à 1455, voulut, il est vrai, faire un secret de sa découverte pour en retirer plus de profit; mais en 1465 elle fut introduite en Italie, en 1469 à Paris; et en peu de temps, ces livres précieux, auxquels on ne pouvait atteindre qu'avec tant de travail et de peine, furent multipliés par milliers, et mis à la portée de tout le public.

Les hommes qui brillèrent à cette époque, et auxquels nous devons la renaissance des lettres latines et grecques, la conservation et la correction de tous les monumens de l'antiquité, l'intelligence de ses lois, de ses mœurs, de ses usages, de sa religion, comme de sa langue, n'appartiennent point proprement à la littérature italienne; et nous ne nous attacherons point à faire connaître ou leurs personnes, ou leur vie

agitée par tant de querelles, ou leurs écrits. Il nous suffira de fixer quelques noms dans la mémoire des lecteurs, en reconnaissance des services éminens qu'ils ont rendus à l'Europe, et comme un souvenir d'une gloire qui n'est plus.

Jean de Ravenne, qui, dans sa jeunesse, avait été élève de Pétrarque déjà vieux, et qui avait reçu de lui de nombreux bienfaits, insuffisans pour triompher de son inconstance; et Emmanuel Chrysoloras, savant grec, venu en ambassade en Italie pour implorer des secours contre les Turcs, et retenu ensuite dans cette contrée par le zèle avec lequel on suivait ses leçons, furent les deux maîtres qui, à la fin du quatorzième et au commencement du quinzième siècle, communiquèrent à l'Italie la passion pour l'érudition et les lettres grecques, et qui formèrent presque seuls ce nombre prodigieux de savans qu'on vit briller pendant le quinzième siècle. Parmi ceux-ci, on distingue Guarino de Vérone (1370-1460), ancêtre de l'auteur du Pastor Fido, et tige d'une race qui tout entière se distingua dans les lettres. Il commença ses études de grec à Constantinople; il en rapportait, à son retour, deux caisses de manuscrits grecs, fruit de ses infatigables recherches, lorsque l'une des deux fut engloutie par la mer dans un naufrage; le chagrin de voir perdre tant de richesses littéraires acquises par tant de sueurs,

fit blanchir en une nuit tous les cheveux de Guarino. Il fut l'instituteur de Lionel, marquis d'Este, le plus aimable et le plus généreux des souverains de Ferrare : il fut aussi l'interprète des Grecs au concile de Ferrare et de Florence; mais ces fonctions brillantes ne l'écartèrent point de l'enseignement de la jeunesse; il continua ses leçons à Ferrare jusqu'à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Ses principaux ouvrages sont des traductions du grec, et des commentaires sur les écrits des anciens.

Jean Aurispa, sicilien, né en 1369, mort en 1460, suivit la même carrière que Guarino, dans une vie également longue, et avec le même succès. Comme lui il commença ses études en Grèce : il en rapporta à Venise deux cent trente manuscrits, dont plusieurs étaient ceux d'écrivains distingués de l'antiquité, qui se seraient perdus sans lui. Il donna long-temps des leçons à Florence, à Ferrare, à Rome, où il occupa la charge de secrétaire apostolique, et de nouveau à Ferrare, où il mourut. Il est resté de lui quelques traductions du grec en latin, quelques lettres et quelques poésies latines; mais c'est surtout par ses leçons et par son zèle pour l'étude, qu'il a exercé une grande influence sur son siècle, et qu'il a mérité sa célébrité.

Ambroise Traversari (1386-1439), religieux, et ensuite général des Camaldules, fut un des

plus illustres élèves d'Emmanuel Chrysoloras, un des amis de Cosme de Médicis, et des fondateurs de l'école de belles-lettres et de philosophie de Florence. Il fut lié avec tous les hommes illustres de son siècle : on apprend dans ses lettres à les connaître : il voyagea de couvens en couvens, et il fut mêlé dans de grandes affaires politiques pour les intérêts de l'ordre dont il était chef. Mais il mit à profit pour les lettres et ses voyages et ses correspondances, tandis qu'il travaillait à conserver ou à rétablir la paix dans l'Église et la société, à l'aide de son esprit conciliant. La douceur et l'amabilité de son caractère étaient surtout précieuses, dans un temps où la plupart des gens de lettres s'abandonnaient à leurs dispositions haineuses, et nourrissaient de sanglantes querelles.

Le célèbre Léonard Bruno d'Arezzo, plus connu sous le nom de Léonard Arétin (1369-1444), fut aussi élève d'Emmanuel Chrysoloras; secrétaire apostolique de quatre papes, et ensuite chancelier de la république florentine; il fut non seulement un des plus savans, mais aussi un des plus aimables hommes du quinzième siècle, un de ceux en qui l'on trouvait le plus de dignité de mœurs et de manières. Il a laissé, outre beaucoup de traductions du grec en latin, des lettres, des poésies latines, et une Histoire de Florence jusqu'en 1404, écrite avec

une bonne critique, et d'un style élégant et pur, mais avec une intention trop évidente d'imiter Tite Live. Par cette manie de transporter les temps modernes dans l'antiquité, tous les historiens du quinzième siècle ont ôté à leurs écrits la force du naturel et l'originalité.

Poggio Bracciolini (1380-1459), l'ami de Léonard, et le continuateur de son histoire, fut aussi élève de Jean de Ravenne et d'Emmanuel Chrysoloras. Dès l'an 1402, et pendant plus de cinquante années, il fut rédacteur des lettres pontificales, emploi qui lui procurait peu de fortune, mais qui ne l'obligeait point à résider à Rome; aussi Poggio voyagea-t-il beaucoup, non pas seulement en Italie, mais en Allemagne, en France et en Angleterre. Dans ses voyages, il découvrit un grand nombre de manuscrits prêts à périr chez des moines qui n'en connaissaient pas le prix, et qui les reléguaient dans les recoins les plus obscurs et les plus fétides de leurs couvens. C'est ainsi qu'il a sauvé, pour la postérité, Quintilien, Valérius Flaccus, Vitruve, et quelques autres. Il s'était tendrement attaché à Cosme de Médicis. Lorsque cet illustre citoyen fut rappelé à Florence, il s'y fixa lui-même, vers 1435. C'était sa patrie, mais jusqu'alors il avait presque toujours vécu loin d'elle. Il fut nommé, en 1453, chancelier de la république; peu après il fut aussi prieur de la

liberté, et il mourut comblé d'honneurs dans sa patrie, le 30 octobre 1459. On lui a élevé un monument dans l'église de Sainte-Croix, à côté de ceux des autres grands hommes dont Florence peut s'enorgueillir.

Poggio est un des écrivains les plus volumineux de ce siècle; c'est encore un de ceux qui réunissent le plus de profondeur d'esprit, de philosophie, de chaleur d'âme, souvent d'éloquence, aux connaissances les plus vastes. Après son Histoire de Florence, qui s'étend de 1350 à 1455, et qui est peut-être son meilleur ouvrage, il faut placer plusieurs de ses dialogues philosophiques, et ses lettres, dans lesquelles se manifestent souvent les sentimens les plus nobles et les plus élevés. Sa mémoire est bien moins honorée par le livre trop célèbre des *Facéties*, qu'il publia étant déjà septuagénaire, et dans lequel, avec une gaieté amère, il outrage sans retenue les mœurs et l'honnêteté, de même que par les nombreuses invectives que ses querelles littéraires lui firent écrire contre François Filelfo, Laurent Walla, George de Trébizonde, et plusieurs autres. Dans ce siècle où la littérature était tout érudite, le goût n'exerçait sur elle aucune influence; il n'existait point de société qui pût réprimer les passions haineuses, point de respect pour les femmes qui pût inspirer l'honnêteté. On est étonné et révolté de voir

par quelles odieuses accusations ces héros de la littérature s'attaquent réciproquement; comme ils se reprochent des vols, des actes de faux, des empoisonnemens, des parjures, et de quel langage dégoûtant ils font usage. Pour justifier une expression insultante ou grossière, ils ne cherchaient pas jusqu'à quel point d'honnêtes gens pouvaient se la permettre, mais seulement si on pouvait la trouver dans les auteurs de la bonne latinité; de même pour les calomnies, ils ne s'attachaient pas même à la vraisemblance, mais seulement à l'apparence classique qu'on pouvait leur donner.

L'homme dont la vie fut le plus agitée par ces furieuses querelles littéraires, fut François Filelfo (1398-1481), le rival de gloire et l'ennemi déclaré de Poggio Bracciolini. Il était né à Tolentino, en 1398; il se distingua de bonne heure par son érudition, et, dès l'âge de dix-huit ans, il fut nommé professeur d'éloquence à Padoue. Il quitta sa chaire pour aller à Constantinople se perfectionner dans l'étude du grec; il s'y rendit, en 1420, avec une mission diplomatique des Vénitiens; il en exerça quelques autres auprès d'Amurath II et de l'empereur Sigismond, et il épousa une fille de Jean Chrysoloras, qui était alliée à la famille impériale des Paléologues. Cette noble alliance enivra de vanité un homme déjà trop orgueilleux de son savoir, et

qui se croyait le premier génie de son siècle, peut-être de tous les siècles. Lorsqu'il revint en Italie, son faste le réduisit à plusieurs reprises à la misère, malgré la générosité avec laquelle on paya, dans plusieurs villes, ses enseignemens. En même temps, la violence et l'amertume de son caractère lui firent des ennemis acharnés; il n'en eut pas seulement parmi les gens de lettres, il se mêla aussi aux querelles politiques, auxquelles cependant des sentimens nobles ne l'appelaient point. Il prétendit que Cosme de Médicis avait voulu deux fois le faire assassiner, et il tenta de le faire assassiner à son tour. Il promena sa haine dans toutes les villes d'Italie, accablant des invectives les plus grossières les ennemis qu'il s'était faits. Après la mort de sa première femme, il en épousa une seconde, puis une troisième à Milan, où il vécut long-temps à la cour des Sforza; il mourut enfin le 31 juillet 1481, comme il se rendait à Florence où il était rappelé par Laurent de Médicis. Au milieu de ces orages continuels, Filelfo travailla avec une activité infatigable à l'avancement des lettres; il laissa une quantité prodigieuse de traductions, de dissertations, d'écrits philosophiques, de lettres; mais il contribua bien plus encore à l'avancement des études par ses leçons, et par ce trésor de connaissances qu'il étalait devant quatre ou cinq cents

écoliers à la fois, auxquels il donnait des leçons sur des sujets divers, jusqu'à quatre ou cinq fois par jour. Son fils, Marius Filelfo, qui avait hérité de ses talens comme de son mauvais caractère, devra peut-être une nouvelle célébrité aux recherches d'un des hommes les plus savans de notre siècle. M. Favre, bibliothécaire de Genève, jetterait une vive lumière sur l'histoire littéraire de tous ces savans philologues, sur leurs querelles, et sur l'esprit qui les animait, s'il publiait la vie de ce Marius qu'il a écrite.

Laurent Walla est le dernier de ces philologues célèbres que nous nommerons ici. Né à Rome, à la fin du quatorzième siècle, il y fit ses premières études; il fut ensuite professeur d'éloquence à Pavie, jusque vers l'an 1431, qu'il s'attacha au roi Alphonse V. Il ouvrit à Naples une école d'éloquence grecque et latine; mais, non moins irascible que Filelfo ou Poggio, il s'engagea avec eux, et d'autres encore, dans ces querelles violentes, dont les invectives écrites par tous ces gens de lettres sont de si tristes monumens. Il composa plusieurs ouvrages d'histoire, de critique, de dialectique, de philosophie morale. Les deux plus célèbres sont une Histoire de Ferdinand, roi d'Aragon, père d'Alphonse, et les Élégances de la langue latine. Il mourut à Naples en 1457.

Ainsi, presque tout le quinzième siècle eut

pour but unique l'étude des langues mortes, des mœurs, des coutumes, des croyances, mortes avec elles. La vie manquait aussi à tous les ouvrages produits par tant de recherches et de travaux. Ces hommes que nous venons de passer en revue, et auxquels nous devons tant de découvertes, ou plutôt la conservation de tant de choses qu'ils avaient sauvées, nous offrent bien une érudition très vaste, souvent même une critique assez juste, et un tact assez délicat sur ce qui avait pu appartenir aux grands maîtres, ou sur ce qui était indigne d'eux ; mais on chercherait vainement dans leurs écrits de la vraie éloquence; le commerce des hommes la donne bien plus que la connaissance des livres, et les philologues respectaient trop aveuglément tout ce qui avait appartenu à l'antiquité, pour se rendre compte de ce qu'elle avait de plus admirable, et choisir ce qu'il fallait imiter. Ils étaient plus loin encore de la poésie; leurs essais dans ce genre, tous en latin, sont en petit nombre ; leurs vers sont durs, pesans, sans feu et sans originalité. Ce n'est qu'à l'époque où l'on recommença à cultiver la poésie italienne, que quelques hommes retrouvèrent aussi pour les vers latins une vraie inspiration.

Le premier, peut-être, auquel on puisse attribuer le renouvellement de la poésie italienne, fut en même temps un des plus grands hommes

de son siècle et de ceux qui sont venus après lui ; ce fut Laurent de Médicis, chef de la république florentine, et arbitre de toute la politique d'Italie (1448-1492). Laurent-le-Magnifique écrivit ses premières poésies avant d'avoir vingt ans (1465-1468). C'était cependant déjà un siècle après que Pétrarque et Boccace, renonçant à l'amour, avaient cessé d'écrire en vers italiens ; et, dans ce long intervalle, il ne se présente pas un poète digne d'être cité. Laurent essaya de reprendre la poésie là où Pétrarque l'avait laissée ; mais cet homme, si supérieur par la grandeur de son caractère et par l'universalité de ses talens, n'avait point, au même degré que Pétrarque, celui de la versification. On trouve dans ses vers d'amour, dans ses sonnets et ses *canzoni,* bien moins de douceur et d'harmonie, des couleurs poétiques moins éclatantes ; et, ce qui surprendra davantage, une langue bien plus rude, et qui semble plus rapprochée de son enfance : d'autre part, les idées semblent plus naturelles, et elles sont souvent accompagnées d'un grand charme d'imagination et de coloris. Les tableaux les plus rians sont empruntés sans cesse de la campagne, et l'on s'étonne de voir l'homme d'état connaître si bien la vie des champs. On trouve dans la collection de ses œuvres plus de cent quarante sonnets, et une vingtaine de *canzoni,* faites presque

toujours en l'honneur de Lucrezia des Donati; il ne la nomme cependant jamais, et il semble ne l'avoir choisie que comme objet d'un amour poétique, et pour avoir quelqu'un à chanter dans ses vers. Il l'a fait avec une pureté digne de Pétrarque, et qu'il n'a pas toujours portée dans ses autres amours. Mais Laurent de Médicis ne s'en tint point au genre lyrique; il s'essaya dans tous, il montra dans tous la flexibilité de son talent, la richesse de son imagination. Son poëme de *l'Ambra,* destiné à célébrer les jardins délicieux qu'il avait plantés dans une île au milieu de l'Ombrone, et qui furent emportés par la rivière, est en octaves gracieuses; dans *la Nencia de Barberino,* écrite dans le langage des paysans de Toscane, il célèbre, par des stances pleines de naïveté, de grâces et de gaieté, la beauté d'une paysanne; *l'Altercazione* est un poëme philosophique et moral, dans lequel les vérités les plus relevées de la doctrine de Platon sont exposées avec autant de clarté que de noblesse. Laurent de Médicis a laissé, dans les *Beoni* ou Buveurs, une satire ingénieuse et piquante contre l'ivrognerie; dans les chants de Carnaval, des couplets badins d'une extrême gaieté qui accompagnaient les fêtes triomphales qu'il donnait au peuple et qu'il partageait avec lui; dans ses rondes, d'autres couplets qu'il chantait lui-même au milieu des danses aux-

quelles il prenait part sur la place publique; enfin, dans ses oraisons, des hymnes sacrées qui appartiennent au genre lyrique le plus élevé.

Telle était la brillante imagination, telle était la grâce et la flexibilité de talent d'un homme pour qui la poésie ne fut jamais qu'un délassement, à peine aperçu dans sa brillante carrière politique; d'un homme qui, concentrant en lui seul tous les pouvoirs d'une république, ne laissa jamais apercevoir à son peuple qu'il avait cessé d'être souverain; d'un homme qui, par la supériorité de son caractère et de ses talens, gouverna l'Italie entière comme il gouvernait Florence, qui la maintint en paix, et qui retarda, tant qu'il vécut, les calamités dont elle fut comme écrasée deux ans après sa mort; d'un homme qui, dans le même temps, était le soutien de la philosophie platonicienne, le promoteur, le collaborateur de toutes les études savantes, l'ami de tous les philosophes, de tous les poètes, le protecteur de tous les artistes; d'un homme enfin qui développa, qui échauffa le beau génie de Michel-Ange.

CHAPITRE XII.

Politien, Pulci, Boiardo, l'Arioste.

Le siècle qui, après la mort de Pétrarque, avait été consacré par les Italiens à l'étude de l'antiquité, ce siècle pendant lequel les lettres furent stationnaires et la langue même rétrograda, ne fut cependant point perdu pour les arts d'imagination. La poésie, à son premier essor, n'avait point reçu une assez riche nourriture; le fonds de connaissances, d'idées, d'images qu'elle pouvait employer était trop restreint; les trois grands hommes du quatorzième siècle que nous avons présentés les premiers à l'observation du lecteur, avaient, par la force seule de leur génie, atteint une érudition et une hauteur de pensées qui n'étaient point encore à la portée de leur siècle; mais c'étaient là des richesses qui leur étaient personnelles, et tout le reste des poètes italiens, comme les poètes provençaux, avaient été réduits, par leur pauvreté même, à ces jeux d'esprit continuels, à ce papillotage d'idées inintelligibles et d'images incohérentes, qui rendent leur lecture si fatigante. Tout le quinzième siècle fut employé à étendre dans

tous les sens les connaissances et les ressources de tous les amis des Muses ; l'antiquité leur fut dévoilée, et ses caractères élevés, et ses lois austères, et ses vertus énergiques, et sa mythologie toute gracieuse et toute riante, et sa philosophie subtile et profonde, et son éloquence entraînante, et sa ravissante poésie ; cent ans furent donnés à repétrir l'argile dont devaient se former les grands hommes. A la fin du siècle, un rayon divin pénétra dans la statue inanimée, les âmes s'échauffèrent, et la vie recommença.

C'est dans la société de Laurent de Médicis, entre ses amis et ses protégés, qu'on vit se développer quelques uns de ces hommes de génie qui ont fait briller, au seizième siècle, l'Italie d'un si grand éclat. Parmi eux, il faut assigner le rang le plus distingué à Politien, qui le premier a ouvert aux poètes italiens la carrière épique et la carrière dramatique.

Ange Politien, né le 24 juillet 1454, à Monte-Pulciano (Mons Politianus), château dont il a pris le nom au lieu de celui d'Ambrogini que portait son père, s'était appliqué avec ardeur à ces études d'érudition que secondait au quinzième siècle la direction générale des esprits. Des épigrammes latines et grecques qu'il publia les unes à treize, les autres à dix-sept ans, étonnèrent ses professeurs et ses compagnons d'études ; mais l'ouvrage qui le fit connaître à Lau-

rent de Médicis, et qui a eu le plus d'influence sur son siècle, fut un poëme sur un tournois où Julien de Médicis était demeuré vainqueur, en 1468. Dès-lors Laurent accueillit Politien, le logea dans son palais, en fit le compagnon assidu de ses travaux et de ses études, pourvut à tous ses besoins, et bientôt après lui confia l'éducation de ses enfans. Politien, d'après l'invitation de son patron, se livra à des travaux plus sérieux sur la philosophie platonicienne, sur l'antiquité, sur le droit; mais son poëme en l'honneur du tournois de Julien de Médicis est demeuré un des plus honorables monumens de la poésie italienne au quinzième siècle.

Ce fragment célèbre commence comme un long ouvrage; en effet, lors même que Politien n'aurait eu intention de chanter que le tournois où Julien fut vainqueur, il avait encore beaucoup à faire pour achever son poëme, puisque, en cent cinquante strophes, formant un livre et demi, il arrive seulement aux premiers préparatifs de ce tournois; mais il semblerait qu'il avait conçu un dessein plus vaste et moins indigne d'une muse épique : peut-être voulait-il, après la mort de Julien, à laquelle il fait allusion dans le second livre, réunir par une action romanesque tout ce qui pouvait intéresser à ce jeune prince dont il racontait les amours. Au reste, Politien s'aperçut bientôt qu'il n'avait

point fait choix d'un héros qui pût échauffer son admiration ou celle de son lecteur; les événemens, l'action lui manquaient, et ce fut sans doute sa raison pour abandonner son ouvrage presque dès son commencement. Mais ce seul début d'un long poëme est digne d'être comparé à ceux des plus grands maîtres; le Tasse ni l'Arioste ne l'emportent point sur Politien dans l'art de manier la rime octave, de raconter avec feu, de peindre avec grâce, et avec une vivacité de coloris inimitable, d'unir toujours une ravissante harmonie aux images les plus riches et les plus variées. Le poète représente Julien dans la première fleur de sa jeunesse; il n'est occupé que de briller par les exercices du corps; il soupire après la gloire, et il méprise l'amour (1).

---

(1) Lib. 1, stanz. 8.

Nel vago tempo di sua verde etate,
Spargendo ancor pe 'l volto il primo fiore,
Ne avendo il bel Giulio ancor provate
Le dolci acerbe cure che dà amore,
Viveasi lieto in pace, in libertate,
Talor frenando un gentil corridore
Che gloria fù de' Ciciliani armenti;
Con esso a correr contendea co' venti.

Ora a guisa saltar di leopardo,
Or dentro fea rotarlo in brieve giro;
Or fea ronzar per l' aer un lento dardo
Dando sovente a fere agro martiro,
Cotal viveasi 'l giovane gagliardo,
Ne pensando al suo fato acerbo e diro,

Il veut détourner les jeunes gens, compagnons de ses jeux et de ses exercices, d'une faiblesse qu'il méprise; il les entraîne à la chasse; et plus agile, plus ardent, plus redoutable qu'eux tous, en parcourant les forêts, il renverse sous ses coups leurs habitans les plus farouches; mais l'Amour, indigné de lui voir braver son empire, l'entraîne à la poursuite d'une biche blanche, le sépare de ses compagnons, et le conduit par mille détours dans un pré fleuri, où Simonetta s'offre à sa vue, tandis que la biche enchantée s'évanouit dans les airs (1). Julien n'a plus d'yeux que

---

Ne certo ancor de suoi futuri pianti,
Solea gabbarsi de gli afflitti amanti.

Ah quante ninfe per lui sospirorno!
Ma fù si altero sempre il giovinetto
Che mai le ninfe amanti lo piegorno,
Mai potè riscaldarsi 'l freddo petto.
Facea sovente pe' boschi soggiorno:
Inculto sempre e rigido in aspetto,
Il volto difendea dal solar raggio
Con ghirlanda di pino, o verde faggio.

(1) Lib. 1, stanz. 43.

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inannellato crin de l'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridele attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba,
Ne l'atto regalmente è mansueta,
E pur col ciglio le tempeste acqueta.

Folgoran gli occhi d'un dolce sereno,

pour cette belle Ligurienne; il oublie la chasse; il oublie ses résolutions de se tenir à jamais éloigné de l'Amour. Cependant Cupidon, satisfait de sa victoire, vole au palais de sa mère, dans l'île de Chypre, pour s'en vanter auprès d'elle; et la description de ce palais enchanté a servi de modèle à l'Arioste et au Tasse, pour décrire les palais d'Alcine et d'Armide (1). Elle est trop

---

Ove sue faci tien Cupido ascose :
L'aer d'intorno si fa tutto ameno
Ovunque gira le luci amorose;
Di celeste letizia il volto ha pieno
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

(1) Vagheggia Cipri un dilettoso monte
Che del gran Nilo i sette corni vede,
Al primo rosseggiar de l'orizzonte,
Ove poggiar non lice a mortal piede.
Nel giogo un verde colle alza la fronte,
Sott'esso aprico un lieto pratel siede;
U' scherzando tra fior, lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l'erbette.

Corona un muro d'or l'estreme sponde
Con valle umbrosa di schietti arboscelli,
Ove in sù rami, fra novelle fronde,
Cantan gli loro amor soavi augelli,
Sentesi un grato mormorio de l'onde
Che fan duo freschi e lucidi ruscelli
Versando dolce con amar liquore,
Ove arma l'oro de suoi strali amore.

Ne mai le chiome del giardino eterno
Tenera brina o fresca neve imbianca :
Ivi non osa entrar ghiacciato verno ;

longue seulement, et le poète, qui ne nous a encore intéressé à aucune action, et que rien ne presse dans sa marche, se complaît trop à nous présenter, dans une suite de tableaux, toute la mythologie. Dans le second livre, un songe représente aux yeux de Julien, Simonetta, revêtue des armes de Pallas; elle lui apprend qu'un héros ne doit songer à obtenir son cœur que par la vertu militaire; Julien s'éveille, soupirant pour la gloire autant que pour l'amour (1). Mais là, Politien a abandonné son ouvrage, et il laisse à regretter ou qu'un sujet plus noble, un sujet qui lui présentât autre chose que des flatteries pour la maison de son patron, n'ait pas animé son

---

Non vento l' erba o gli arboscelli stanca.
Ivi non volgon gli anni il lor quaderno;
Ma lieta primavera mai non manca,
Che i suoi crin biondi e crespi a l'aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega.

(1) Le plan du reste du poëme semble être indiqué dans les strophes suivantes, Lib. II, st. 32.

Così dicea Cupido, e già la gloria
Scendea giù folgorando ardente vampo.
Con essa poesia, con essa istoria
Volavan tutte accese del suo lampo.
Costei parea che ad acquistar vittoria
Rapisse Giulio orribilmente in campo,
E che l' arme di Palla alla sua donna
Spogliasse, e lei lasciasse in bianca gonna.

Poi Giulio di sue spoglie armava tutto.
E tutto fiammeggiar lo facea d' auro,

génie, ou que son goût sévère lui ait fait abandonner celui dont il avait fait choix.

Le même Politien fit reparaître sur les théâtres modernes la tragédie des anciens, ou plutôt il créa le genre nouveau de la tragédie pastorale, que le Tasse n'a pas dédaigné. La fable d'Orphée (*favola di Orfeo*), de Politien, fut jouée à la cour de Mantoue en 1483, à l'occasion du retour du cardinal de Gonzague; elle avait été écrite en deux jours. Quels regrets ne doit pas exciter la fausse direction que Politien donna à son beau génie : avant dix-neuf ans il fut capable de s'élever, sans modèle et sans devanciers, à l'épopée et à la tragédie, et il mérita notre admi-

---

Quando era al fin del guereggiar condutto
Al capo gl' intrecciava oliva e lauro.
Ivi tornar parea sua gioia in lutto,
Vedeasi tolto il suo dolce tesauro,
Vedea sua ninfe in trista nube avvolta
Dagli occhi crudelmente essergli tolta.

L' aria tutta parea divenir bruna,
E tremar tutto de l' abisso il fondo;
Parea sanguigna in ciel farsi la luna
E cader giù le stelle nel profondo;
Poi vedea lieta in forma di fortuna,
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi il mondo;
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno.

Sotto cotali ambagi al giovanetto
Fù mostro de suoi fati il leggier corso,
Troppo felice, se nel suo diletto
Non mettea morte acerba il crudel morso, etc.

ration par des fragmens à peine ébauchés. Où serait-il parvenu, s'il n'avait pas alors même abandonné les muses italiennes pour n'écrire que des vers latins, ou des ouvrages de philosophie qu'on ne lit plus aujourd'hui ?

L'admiration universelle pour Virgile eut une influence décisive sur le nouvel art dramatique ; les érudits étaient persuadés que ce poète chéri réunissait tous les genres de perfection ; et comme ils créaient l'art dramatique avant d'avoir un théâtre, ils se figurèrent que le dialogue, et non l'action, était l'essence du drame. Les Bucoliques leur parurent des espèces de comédies ou de tragédies, moins animées, il est vrai, mais plus poétiques que celles de Térence et Sénèque, ou peut-être des Grecs. Ils s'efforcèrent cependant de réunir les deux genres, d'animer par une action la douce rêverie des bergers, et de conserver le charme pastoral aux émotions plus violentes de la vie. L'Orphée, quoique divisé en cinq actes, quoique mêlé de chœurs, quoique terminé par une catastrophe tragique, est beaucoup plutôt une églogue qu'un drame. L'amour d'Aristée pour Eurydice, la fuite et la mort de celle-ci, qui est pleurée par les Driades, les lamentations d'Orphée, sa descente aux enfers et son supplice par les mains des Bacchantes, forment le sujet des cinq actes, ou plutôt de cinq petits tableaux enchaînés légèrement l'un à l'au-

tre. Chaque acte n'est composé que de cinquante à cent vers; un court dialogue expose les événemens survenus d'un acte à l'autre, et il amène ainsi une ode, un chant, ou une lamentation, un morceau lyrique enfin, qui paraît avoir été le but principal de l'auteur et l'essence de sa poésie. Des mètres variés, la *rima terza,* l'octave, et même les couplets plus compliqués des *canzoni,* servent pour le dialogue, et les morceaux lyriques sont presque toujours relevés par un refrain. Rien ne ressemble moins, sans doute, à notre tragédie actuelle ou à celle de l'antiquité. Cependant l'Orphée de Politien fit une révolution dans la poésie; le charme des décorations uni à celui des vers, la musique soutenant la parole, la curiosité excitée en même temps que l'esprit était satisfait, toutes ces jouissances nouvelles enseignèrent à désirer la plus sublime de celles que la poésie peut procurer, et l'art dramatique commença à renaître. Dans le même temps, l'imitation scrupuleuse de l'antiquité préparait par une autre voie la renaissance du théâtre. Après l'année 1470, l'académie des littérateurs et des poètes de Rome entreprit, pour faire mieux revivre les anciens, de représenter en latin quelques comédies de Plaute: cet exemple et celui de Politien furent bientôt suivis. Le goût du théâtre se renouvela avec d'autant plus de vivacité, qu'on le regardait

comme une partie essentielle de l'antiquité classique; on n'avait point encore pensé à le soutenir par les rétributions des spectateurs; il était comme à Rome et dans la Grèce, une partie des fêtes publiques, souvent des fêtes religieuses. Les souverains, qui à cette époque mettaient toute leur gloire à protéger les lettres et les arts, s'efforçaient de se surpasser les uns les autres, en élevant, pour quelque occasion solennelle, un théâtre qui ne devait servir que pour une seule représentation; les gens de lettres et les grands de la cour se disputaient les rôles dans la pièce qu'on devait représenter, et qui tantôt était traduite du grec ou du latin, tantôt était composée par quelque poète moderne à l'imitation des anciens maîtres. L'Italie était glorieuse, quand dans une seule année elle avait eu deux représentations théâtrales, l'une à Ferrare ou à Milan, l'autre à Rome ou à Naples. Tous les princes voisins y accouraient avec leur cour, de plusieurs journées à la ronde; la magnificence du spectacle, la dépense énorme qu'il occasionnait, et la reconnaissance pour un plaisir gratuit, empêchaient le public de se montrer sévère dans ses jugemens. Les chroniques de chaque ville, en nous conservant la mémoire de ces représentations, ne parlent jamais que de l'admiration universelle. Aussi ce n'était point le public que les poètes avaient en vue dans leurs compositions,

mais l'antiquité ; ils s'efforçaient de la copier le plus fidèlement possible, et l'imitation de Sénèque étant classique tout comme celle de Sophocle, plusieurs des premiers essais des poètes du quinzième siècle retracèrent tous les défauts du tragique latin : ce furent souvent des déclamations ampoulées qu'aucune action n'animait.

Vers le même temps, le genre de poésie qui devait fonder la gloire de l'Arioste, commença aussi à être cultivé : Louis Pulci Florentin, le plus jeune de trois frères, tous poètes, composa, et lut à la table de Laurent de Médicis, son Morgant le Géant (*Morgante il Maggiore*) ; et Matthieu-Marie Boiardo, comte de Scandiano, écrivit son Roland l'amoureux. Tous deux sont des romans chevaleresques, en vers, ou plutôt en couplets de huit vers, et du même mécanisme qui depuis est devenu propre à la poésie épique italienne ; ni l'un ni l'autre cependant ne peut mériter le nom de poëme épique. Les romans de chevalerie, composés pour la plupart en français dans les douzième et treizième siècles, s'étaient répandus de bonne heure en Italie, et on voit, par le Dante, qu'ils y étaient déjà beaucoup lus de son temps. Dans leur origine, ils étaient d'accord avec la vivacité des sentimens religieux, avec l'impétuosité des passions, avec le goût des aventures qui animaient les chrétiens des premières croisades : l'ignorance uni-

verselle favorisait l'imagination; la foule trouvait plus facilement des explications dans le surnaturel que dans la nature, et elle admettait le merveilleux comme un ordre de choses, auquel ses terreurs et ses espérances journalières l'avaient accoutumée. A la fin du quinzième siècle, lorsque les poètes s'emparèrent de tous ces vieux romans de chevalerie, pour en varier un peu les aventures, et les mettre en vers, la foi pour le merveilleux avait bien diminué, et les guerriers, qui portaient encore le nom et l'armure de chevaliers, étaient bien loin de rappeler la loyauté, la fidélité en amour et à la guerre, même la valeur des anciens paladins. Aussi les aventures que les anciens romanciers racontaient avec un sérieux imperturbable, ne pouvaient point être répétées par les Italiens sans un mélange de moquerie; d'ailleurs l'esprit du siècle ne permettait pas encore de traiter en italien un sujet vraiment sérieux. Celui qui prétendait à la gloire devait écrire en latin; le choix de la langue vulgaire indiquait déjà qu'on voulait se jouer; et cette langue avait pris en effet, dès le temps de Boccace, un caractère de naïveté mêlée de malice, qui lui est demeuré, et qui frappe surtout dans l'Arioste.

Ce ne fut pas tout de suite que les poètes romanciers italiens arrivèrent à une juste mesure dans le mélange de la moquerie avec le récit

fabuleux; Louis Pulci (1431-1487), dans son *Morgante Maggiore,* qui parut le premier en 1485, est alternativement bas et burlesque, sérieux et plat ou religieux. Les personnages principaux de son roman sont les mêmes qu'on vit paraître pour la première fois dans la Chronique pseudonyme de Turpin, et dans les Romans d'Adenez, au treizième siècle. Son vrai héros est Roland, bien plutôt que Morgant. Il prend le paladin de Charlemagne au moment où les intrigues de Ganelon de Mayence le forcent à s'éloigner de la cour. Une des premières aventures de Roland, est de combattre trois géans qui assiégeaient une abbaye; il en tue deux, il fait prisonnier le troisième, Morgant, qu'il convertit, qu'il baptise, et qui dès-lors devient son frère d'armes, et son compagnon dans toutes ses aventures. Quoique le roman soit tout composé de faits militaires, on n'y trouve point cet enthousiasme de bravoure qui captive dans l'Arioste, ou dans les vieux romanciers. Roland et Renaud ne sont point vaincus, mais ils ne font point éprouver au lecteur la confiance qu'ils sont invincibles; Morgant seul, armé du battant d'une énorme cloche, écrase tout ce qu'il rencontre; mais ses forces surnaturelles font moins ressortir sa bravoure que sa brutalité. D'autre part, les femmes jouent dans tout le roman un rôle tout-à-fait secondaire; on n'y voit point en-

core percer cette galanterie, ce culte de l'amour, que nous nous plaisons à considérer comme le trait caractéristique de la chevalerie, et peut-être faut-il s'en applaudir; la bassesse habituelle du langage de Pulci aurait mal convenu à la peinture des sentimens délicats. Les critiques italiens lui tiennent compte de la pureté de son style; mais elle consiste seulement dans sa fidélité au langage toscan, dont il a adopté les proverbes, et toutes les locutions vulgaires (1). Ce

---

(1) Pulci commence tous ses chants par une invocation religieuse; l'intérêt de la religion est sans cesse mêlé, d'une manière bizarre et peu édifiante, à toutes les aventures : on ne sait comment concilier cet esprit monacal avec le caractère de la société demi-païenne de Laurent de Médicis, ni si l'on doit accuser Pulci d'une bigoterie grossière, ou d'une dérision profane. Ce mélange de religion, de prétention à la poésie, de platitude dans le sérieux, et de bassesse de langage, paraîtra suffisamment par ce début du neuvième chant :

O Felice alma d'ogni grazia piena,
Fida colonna, e speme graziosa,
Vergine sacra, umile e Nazzarena,
Perchè tu se' di Dio nel cielo sposa
Con la tua mano infino al fin mi mena,
Che di mia fantasia truovi ogni chiosa
Per la tua sol benignità ch' è molta,
Acciò che'l mio contar piaccia a chi ascolta.

Febo avea già ne l'Oceano il volto,
E bagnava fra l'onde i suoi crin d'auro,
E dal nostro emispero aveva tolto
Ogni splendor, lasciando il suo bel lauro,

poëme de vingt-huit chants, chacun de cent à deux cents octaves, après nous avoir donné jusqu'à sasiété des récits de combats contre les Maures, et d'aventures mal liées, finit par la mort de Roland à Roncevaux, et le supplice de Ganelon, dont la trahison est reconnue.

Dal qual fù già miseramente sciolto :
Era nel tempo che più scalda il Tauro,
Quando il Danese e gli altri al padiglione
Si ritrovar del grande Erminione.

Erminion fe' far pel campo festa :
Parvegli questo buon cominciamento :
E Mattafolle avea drieto gran gesta
Di gente armata a suo contentamento,
E' ndosso aveva una sua sopravesta,
Dov' era un Macometto in puro argento :
Pel campo a spasso con gran festa andava,
Di sua prodezza ognun molto parlava.

E si doleva Mattafolle solo
Ch' Astolfo un tratto non venga a cadere ;
E minacciava in mezzo del suo stuolo,
E porta una fenice per cimiere;
Astolfo ne sare' venuto a volo
Per cadere una volta a suo piacere;
Ma Ricciardetto, che sapea l' omore,
Non vuol per nulla ch' egli sbuchi fore.

Carlo mugghiando per la mastra sala
Com' un lion famelico arrabiato,
Ne va con Ganellon che batte ogni ala
Per gran letizia, e spesso ha simulato,
Dicendo : Ah lasso, la tua fame cala
Or fusse qui Rinaldo almen tornato;
Che se ci fusse il conte e Ulivieri
Io sarei fuor di mille stran pensieri.

Le comte Boiardo, homme d'État, gouverneur de Reggio, et courtisan du duc Hercule Ier de Ferrare (1430-1494), composa, presque dans le même temps que Pulci, son Roland l'amoureux, qu'il avait tiré à peu près des mêmes sources; mais sa mort, survenue en 1494, l'empêcha de le terminer, et son poëme ne fut imprimé que l'année suivante. Ce poëme, qu'on ne connaît plus guère à présent que par le nouveau travail de Berni, qui le refondit soixante ans plus tard, est bien supérieur à celui de Pulci, par la variété et la nouveauté des aventures, la richesse du coloris, l'intérêt même qui naît de la bravoure. Ici les femmes paraissent ce qu'elles doivent être dans la chevalerie, l'âme de tout le roman; Angélique s'y montre déjà avec tous ses charmes et toute sa puissance sur les plus braves chevaliers.

Tous ces guerriers maures et chrétiens, dont les noms sont devenus presque historiques, reçurent de Boiardo l'existence et le caractère qu'ils ont conservé depuis. On assure qu'il prit les noms de plusieurs, Gradasse, Sacripant, Agramant, Mandricard, parmi les vassaux de son fief de Scandiano, où ces familles se sont conservées; mais qu'il cherchait un nom plus sonore encore, pour un héros maure plus redoutable; que dans une partie de chasse, celui de Rodomont lui vint à la pensée, qu'à l'instant

il revint au galop à son château; et qu'il fit sonner les cloches et tirer le canon de joie, comme pour la fête d'un saint, au grand étonnement de ses paysans, auxquels ce nouveau saint n'était point encore connu. Le style de Boiardo ne répondait pas à la vivacité de son imagination; il est peu soigné, ses vers sont durs et fatigans, et ce n'est pas sans motif que dans le siècle suivant on se crut obligé de refaire son ouvrage. (1)

---

(1) Comme l'ouvrage de Boiardo est aujourd'hui assez rare, je donnerai, pour échantillon de son style, les six premières stances de son poëme, qui correspondent aux stances 1, 5 à 9, de Berni. En les comparant à l'ouvrage de celui-ci, on verra comment le dernier a substitué sa facilité et sa grâce au langage dur et antique de son prédécesseur. (Édit. *in*-4°, 1539.)

Signori e cavalier che v' adunati
Per odir cose dilettose e nove,
Stati attenti, quieti, e ascoltati
La bell' historia che 'l mio canto move;
E odereti i gesti smisurati,
L' alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore,
Nel tempo del rè Carlo, imperatore.

Non vi par già signor maraviglioso
Odir cantar d' Orlando innamorato;
Che qualunque nel mondo e più orgoglioso
È d' amor vinto al tutto e soggiogato.
Nè forte braccio, nè ardire animoso,
Nè scudo o maglia, nè brando affilato,

La langue italienne était enfin formée; la versification avait reçu ses règles; le mètre que de-

---

Nè altra possanza può mai far diffesa
Ch' al fin non sia d' amor battuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
Perchè Turpino istesso la nascose,
Credendo forsi a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poi che contra ad amor pur fù perdente
Colui che vinse tutte l' altre cose;
Dico d' Orlando il cavalier adatto;
Non più parole hormai, veniamo al fatto.

La vera historia di Turpin ragiona
Che regnava in la terra d' Oriente,
Di là dal India, un gran rè, di corona,
Di stato e di ricchezze si potente,
E si gagliardo de la sua persona,
Che tutt' il mondo stimava niente.
Gradasso nome avea quell' amirante
Ch' à cor di drago, e membra di gigante.

Et si come gli advien a gran signori,
Che pur quel voglion che non ponno avere,
E quando son difficultà maggiori
La disiata cosa ad ottenere,
Pongon il regno spesso in grand' errori,
Ne posson quel che voglion possedere,
Così bramava quel pagan gagliardo
Sol durindana e 'l bon destrier Baiardo.

Onde per tutt' il suo gran tenitoro
Fece la gente ne l' arme assembrare;
Che ben sapeva quel, che per tesoro
Ne 'l brando ne 'l corsier potria 'quistare:
Duo mercadanti si erano coloro
Che vendean le sue merci troppo care;
Però destina di passar in Franza
E acquistarle con sua gran possanza

vait adopter la poésie épique avait déjà été employé dans de longs ouvrages; des romans de chevalerie avaient été versifiés, et des aventures merveilleuses avaient été ornées de couleurs riantes; mais, avant l'Arioste, rien encore ne donnait l'idée du charme infini que ces mêmes aventures, racontées dans les mêmes vers, devaient recevoir de sa plume. Le génie est au talent comme le chêne aux plus humbles arbrisseaux qui l'entourent, il part du même sol, sa végétation suit les mêmes règles, mais il s'élève à d'autres régions des airs, et l'on oublie, en le voyant isolé, qu'à ses pieds rampent des arbrisseaux organisés comme lui.

Louis Arioste naquit, le 8 septembre 1474, à Reggio, dont son père était gouverneur pour le duc de Ferrare. Il fut destiné à l'étude de la jurisprudence; et, comme beaucoup de poètes distingués, il fut tour à tour entraîné par la volonté de son père, qui voulait lui donner une carrière commune, et par son sentiment intérieur, qui le portait à ce que lui seul pouvait faire. Après cinq ans de vaines études, son père lui permit enfin de se vouer uniquement aux lettres. Arioste se rendit à Rome, et c'est là qu'il écrivit en prose, avant l'an 1500, sa comédie de *la Cassaria* (la Fermière), qui est, ou la plus ancienne des comédies italiennes, ou du moins la seule qui puisse disputer cet avantage à *la*

Calandra du cardinal Bibbiena. Peu après, il donna encore au public une seconde comédie, *i Suppositi* (les Noms supposés). Dans le même temps, on lui vit écrire des sonnets et des *canzoni* d'amour, à la manière de Pétrarque, mais sans qu'on ait découvert de qui il était amoureux, ou même s'il l'était réellement. En général, son caractère n'avait rien de mélancolique et d'enthousiate; sa conversation était celle d'un homme d'esprit et de tête, ses manières étaient froidement polies et réservées, et rien n'aurait fait deviner le poète en lui. La mort de son père le rappela en 1500 à Ferrare; la modicité de sa fortune l'engagea à s'attacher, comme gentilhomme, au service du cardinal Hippolyte d'Este, second fils du duc Hercule Ier. Il le suivit dans ses voyages, et il fut employé par lui dans plusieurs négociations importantes. Mais quoiqu'il entendît les affaires, il ne les suivait qu'à regret et avec un secret dépit, tandis que le cardinal le voyait avec humeur s'occuper aux *niaiseries* de la poésie. Vers l'an 1505, il commença à écrire son Roland furieux, et il poursuivit, pendant onze ans, cette longue entreprise, au milieu de la distraction continuelle des affaires. Il lisait à ses amis et aux gens de goût de Ferrare, ses chants à mesure qu'il les avait achevés, et il profitait avec un soin scrupuleux de toutes les critiques, pour polir et perfectionner son style.

Enfin, en 1516, il fut en état de donner une première édition de ce poëme, qui contient aujourd'hui, en quarante-six chants, quatre mille huit cent trente et une strophes, et trente-huit mille six cent quarante-huit vers. Roland furieux fut reçu par l'Italie avec le plus vif enthousiasme; avant 1532, il s'en était déjà fait quatre éditions; le cardinal Hippolyte fut le seul qui ne goûtât pas l'ouvrage de son protégé; en 1517, ils se séparèrent mécontens l'un de l'autre. Arioste refusa de l'accompagner en Hongrie; mais bientôt un procès ruineux le contraignit à solliciter de nouveau un emploi à la cour. Le duc Alphonse Ier le reçut à son service, et ce fut pour le faire travailler comme homme d'État. L'Arioste fut chargé de soumettre les bandits de la Garfagnana, et l'on assure que, même parmi ces hommes sauvages, sa réputation poétique augmenta son crédit et lui servit de sauvegarde. Enfin, le duc de Ferrare lui donna une commission plus conforme à ses goûts, celle de diriger la construction d'un théâtre, et les représentations magnifiques qu'il voulait y donner. Arioste employa de cette manière les dernières années de sa vie. Avec des revenus très étroits il devait pourvoir à l'existence de ses enfans; on ne sait point cependant quelle était leur mère, ni s'il était marié avec elle. Il mourut le 6 juin 1533. Son frère Gabriel et son fils Virginio lui élevè-

rent un premier tombeau, qui a été déplacé à plusieurs reprises, et reconstruit en 1612 par un de ses descendans.

Le Roland furieux de l'Arioste est un des poëmes les plus universellement connus; il a été traduit dans toutes les langues, et il a fait, par le charme seul des aventures, indépendamment de la poésie, les délices des jeunes gens de tous les pays. Je dois donc supposer que tout le monde sait que l'Arioste entreprit de chanter les paladins et les amours de la cour de Charlemagne, pendant la guerre fabuleuse de ce monarque contre les Maures. Si l'on voulait assigner une époque historique aux événemens contés dans ce poëme, il faudrait la placer avant l'année 778, où Roland fut tué à la bataille de Roncevaux, dans une expédition de Charlemagne, qui n'était point encore empereur, pour défendre la Marche d'Espagne. Mais je croirais plutôt que ce sont les guerres de Charles Martel contre Abdérame, que les romanciers ont confondues avec celles de Charlemagne, et qui ont donné naissance aux traditions de l'invasion de la France par les Sarrasins, et des dangers inouïs dont la valeur des paladins devait sauver l'Occident. Tout le monde sait aussi que Roland, le plus distingué par sa bravoure entre les héros de l'Arioste, devint fou d'amour et de jalousie pour Angélique; et que sa fureur, qui n'est

qu'un épisode dans ce long poëme, a donné son nom à toute cette composition, quoiqu'on arrive jusqu'au vingt-troisième chant avant de voir Roland devenir furieux.

L'Arioste ne paraît point avoir eu l'intention d'écrire une poëme épique; il avait rejeté le conseil de Bembo, qui voulait l'engager à composer son épopée en latin, seule langue digne, disait ce poëte-cardinal, d'un poëme sérieux. L'Arioste crut peut-être en effet qu'un poëme italien devait nécessairement être léger et badin; il se joua des règles qu'il connaissait, et il montra qu'il était assez fort pour en créer de nouvelles. Son sujet pouvait fort bien se ramener à une unité régulière; il chantait la grande lutte des chrétiens et des Maures; il la commençait avec l'invasion de la France, il la terminait à sa délivrance; c'était le sujet qu'il avait indiqué d'avance dans son exposition : les amours et les aventures de chacun des héros qui contribuaient à cette grande action étaient autant d'épisodes subordonnés que le genre épique peut admettre, et qui, dans un ouvrage de longue haleine; ne sont point considérés comme détruisant l'unité.

Mais l'Arioste semble avoir à dessein secoué le joug de l'unité d'action; il prend le sujet et le héros que lui avait fournis le comte Boiardo dans Roland l'amoureux. Il entre en matière au

milieu des combats, et dans le moment d'une confusion universelle; et cependant il ne fait nulle part une exposition de l'avant-scène, comme s'il comptait que chacun aurait lu l'ouvrage de son prédécesseur. En effet, il est difficile de comprendre la situation et l'intrigue de Roland furieux, si l'on n'a pas lu auparavant Roland l'amoureux, ou si du moins on n'est pas au fait de ces traditions romanesques, qui se trouvaient peut-être au temps de l'Arioste plus généralement répandues. Il ne saisit non plus nulle part l'occasion de faire entrer en même temps ses principaux personnages sur la scène, en sorte que, jusqu'à la fin du poëme, on en voit arriver de nouveaux; ils engagent même l'attention par des aventures importantes, et, loin de faire prévoir que la conclusion approche, ils pourraient tout aussi bien servir à remplir un second poëme aussi long que le premier. Dans la marche de l'action, l'Arioste, se jouant de ses lecteurs, voulant les égarer sans cesse et presque les impatienter, ne leur permet nulle part de saisir l'ensemble de son poëme, et de ramener les actions particulières sous un point de vue général. Il s'attache, au contraire, à chacun de ses personnages tour à tour, comme s'il était devenu son héros principal, et lorsqu'il l'a conduit dans une situation embarrassante, et qu'il a suffisamment excité l'anxiété de ses lecteurs, il l'aban-

donne en plaisantant, pour passer à d'autres personnages, ou à une autre partie de la fable qui est sans rapport avec la première. Enfin, de même qu'il a commencé sans qu'on puisse assigner une raison pour que ce soit là son commencement, il finit sans faire mieux comprendre pourquoi ce doit être là sa fin. Plusieurs de ses grands personnages sont morts, il est vrai; il fait périr surtout un grand nombre d'infidèles dans ses derniers chants, comme pour se délivrer de leur résistance. Mais dans le cours du poëme, il nous a si bien accoutumés à voir sortir de déserts inconnus des armées innombrables, il a si bien brouillé toutes nos idées sur les bornes de l'univers et sur le possible, qu'on ne serait nullement étonné, à la fin du quarante-sixième chant, de voir une nouvelle invasion de la France par les Maures, aussi formidable que la première; ou, si l'on veut, de voir une guerre dans le Nord succéder à celle du Midi, comme l'a supposé Arioste lui-même, en commençant un poëme nouveau, dont on n'a que cinq chants. Les intrigues de Ganelon y soulèvent les Saxons; et les plus vaillans chevaliers, comme Astolphe et Roger, y sont de nouveau prisonniers d'Alcine. (1)

---

(1) M. Ginguené, dans son quatrième volume, qui n'a paru qu'après la publication de la première édition de cet

Le poëme de l'Arioste n'est donc qu'un fragment de l'histoire chevaleresque et amoureuse de Charlemagne; il n'a pas plus de commencement, il n'a pas plus de fin, que n'en a une période quelconque détachée de la suite des temps. Ce manque d'unité nuit essentiellement à l'intérêt et à l'impression totale qu'on doit recevoir de l'ouvrage; mais l'avidité avec laquelle toutes les nations, tous les âges lisent l'Arioste, même en dépouillant ses fables, par une traduction, du charme de la poésie, prouve assez qu'il a su leur

---

ouvrage, a entrepris d'établir que le vrai héros de l'Arioste est Roger, et non Roland; qu'en conséquence, l'action de son poëme doit finir au mariage de cet ancêtre fabuleux de la maison d'Este avec Bradamante. Le but secret du poète est ainsi expliqué, et ramené sous les yeux du lecteur par le critique français, d'une manière aussi spirituelle que toute son analyse est piquante et animée. On pourrait encore s'étonner cependant que si le but entier du poëme est une flatterie pour la maison d'Este, l'auteur l'eût tellement dissimulée, qu'on ne l'eût reconnue que trois cents ans après sa mort, et lorsque la maison d'Este était éteinte. D'ailleurs je regretterais, je l'avoue, d'être convaincu; ces nobles monumens de l'esprit humain se rapetissent à nos yeux, lorsqu'on n'y voit plus qu'une ingénieuse flatterie. C'est déjà bien assez, pour les poètes, de consacrer épisodiquement quelques vers à la célébrité de leurs bienfaiteurs, sans que le plan entier de leurs plus grands ouvrages soit un échafaudage destiné à placer en évidence les louanges de ceux qui méritent si peu de gloire

rendre, par les détails, l'intérêt qu'il ne leur a point donné dans l'ensemble. Avant toute chose, il a su faire naître celui de la valeur. Malgré l'absurdité habituelle des combats chevaleresques, malgré la disproportion de toutes les causes avec tous les effets, malgré la petite raillerie qui semble accompagner toutes les descriptions de batailles, l'Arioste sait toujours exciter je ne sais quel enthousiasme de bravoure, quelle ivresse des combats qui fait désirer à chaque lecteur d'être chevalier. L'une des plus grandes jouissances de l'homme consiste dans le développement de toutes ses forces, de toutes ses ressources, le grand art du romancier est de réveiller notre confiance en nous-mêmes, en accumulant contre son héros toutes les forces de la nature, toutes celles même de l'art magique, et en montrant la supériorité de la volonté et du courage de l'individu sur toutes les puissances conjurées à sa ruine.

Le monde dans lequel l'Arioste nous transporte est aussi une des causes de nos jouissances. Ce monde essentiellement poétique, où tous les intérêts vulgaires de la vie sont suspendus, où l'amour et l'honneur donnent seuls des lois, sont les seuls mobiles des actions, où aucun besoin factice, aucun calcul ne refroidit l'âme; où toutes les peines, toutes les inquiétudes qui tiennent à la vanité, à l'inégalité des rangs, à celle

des richesses, sont oubliées; ce monde factice soulage assez agréablement du monde réel : on se plaît à y voyager pour se distraire complétement des soucis qu'on éprouve ailleurs. On n'y apprend rien, car la différence de la vie chevaleresque à la vie réelle est telle, qu'on ne peut jamais faire à l'une la moindre application des leçons puisées dans l'autre : c'est même un caractère remarquable de ce genre de poésie, qu'il est impossible d'en tirer aucune espèce d'instruction. Mais on trouve peut-être quelque jouissance à une occupation d'esprit qui ne prétend point être une leçon, et la rêverie sans but est plus conforme à l'essence de la poésie, qui ne doit jamais être un moyen, mais qui est à elle-même son propre objet.

Il est vrai que le monde chevaleresque n'est point une création de l'Arioste; la scène de Roland furieux et celle de Roland l'amoureux est précisément la même, et tous deux, en s'appuyant de l'autorité fabuleuse de l'archevêque Turpin, ont profité bien davantage des brillantes inventions des trouvères français, qui, au treizième siècle, composèrent plusieurs romans sur le règne de Charlemagne; romans que des poètes de cabarets chantaient dans les rues, après les avoir traduits en mauvaises strophes italiennes. Cependant, si le talent d'idéaliser les anciennes mœurs et l'esprit des temps passés fut l'ouvrage

successif de plusieurs poètes, l'Arioste mit le comble à cet édifice élégant et ingénieux. La chevalerie est arrivée chez lui à son terme le plus élevé de noblesse, de délicatesse, comme de grâces; le sentiment d'honneur le plus exalté, de protection pour les faibles, de respect pour les femmes, de loyauté scrupuleuse dans l'exécution des promesses, est devenu l'esprit du siècle dans lequel il nous transporte; tous pensent de même, tous sentent de même, et la génération fantastique des chevaliers a reçu de lui la vie et l'être.

La magie et la sorcellerie, qui jouent un si grand rôle dans l'Arioste, et qui sont devenues en quelque sorte le merveilleux consacré des poètes chrétiens, sont en grande partie empruntées des contes arabes, et avaient été transmises aux Latins par leur mélange avec les Orientaux. Les guerriers chrétiens avaient bien par eux-mêmes quelques superstitions grossières; ils croyaient à des amulettes qui pouvaient les rendre invulnérables; ils croyaient au pouvoir des mauvaises paroles et des charmes, qui les dépouillaient de leurs forces : occupés sans cesse de leurs armes, ils étaient disposés à croire que celles de l'acier le plus fin, de la trempe la plus éprouvée, avaient en elles quelque chose de merveilleux; mais leur superstition portait en général un caractère plus sombre; leurs prêtres

leur avaient inspiré mille terreurs qui s'alliaient avec une religion persécutrice; les mauvais esprits et les revenans troublaient sans cesse leur imagination, et les mêmes guerriers qui bravaient mille morts dans les combats, étaient baignés d'une sueur froide en traversant de nuit un cimetière. Cette superstition, résultat des peintures effrayantes du purgatoire et de l'enfer, se retrouve sans cesse dans les poètes allemands; elle est absolument étrangère à l'Arioste, et aux romanciers chevaleresques qu'il avait étudiés en espagnol et en français; car il savait à fond ces deux langues. Le surnaturel que l'Arioste emploie est dépouillé de toute terreur; c'est une augmentation brillante de la puissance de l'homme, qui donne un corps aux rêves de l'imagination; ce sont les passions de la vie développées, et non point la perversité des morts mise en scène. Les génies de l'Orient, ceux que les plus anciennes fables ont supposés asservis par l'anneau de Salomon, sont les alliés des fées; leur pouvoir s'exerce comme dans les contes arabes, par des créations splendides, par le goût des arts et des jouissances : Alcine enfin, le vieux Atlas, l'anneau d'Angélique, l'Hippogrife, sont des créations de l'islamisme, tandis que le méchant Esprit de la montagne, que le Spectre du château, qui marche en faisant retentir ses chaînes, et qui trouble le sommeil par d'horribles visions,

sont des superstitions européennes, qui se rattachent au christianisme comme à la mythologie des Scandinaves et des Germains.

Mais si l'Arioste n'a pas été l'inventeur de sa mythologie, ni des héros qu'il a mis en scène, et de leur caractère, il n'en a pas moins déployé dans son poëme la plus brillante imagination, l'esprit d'invention le plus fertile. Chacun de ses guerriers a son petit roman, et chacun de ces romans est un tissu d'aventures piquantes, qui éveillent la curiosité, et qui excitent souvent le plus vif intérêt. Plusieurs de ces aventures ont fourni d'excellens sujets de tragédie ou de drame à des poètes postérieurs; et les amours d'Angélique et de Médor, ceux de Bradamante et de Roger, et ceux de Genièvre d'Écosse et d'Ariodant, sont devenus comme une nouvelle mythologie, non moins fertile que celle des Grecs.

Il faut convenir cependant que le talent dramatique de l'Arioste n'égale pas sont talent pittoresque, et qu'il a bien plus l'art d'inventer des événemens que des caractères. Il noue une intrigue de la manière la plus neuve et la plus piquante; l'intérêt est excité dès le commencement; il va croissant avec l'embarras des situations; tous les événemens sont inattendus, et presque toujours d'un grand effet; le tableau des lieux, celui de l'action, est peint avec des cou-

leurs si vives qu'on l'a tout entier sous les yeux ; mais quand le poète fait enfin parler le personnage qu'il a mis dans la situation la plus déchirante, quelquefois il refroidit tout à coup l'auditeur, en lui faisant voir que son imagination seule, et non son cœur avait eu part à la composition. Ainsi dans le dixième chant, Birène, l'amant et l'époux d'Olympie, arrive avec elle dans une île déserte : déjà fatigué d'elle, il médite de l'abandonner sans qu'elle ait le moindre pressentiment de sa perfidie; le petit golfe où ils débarquent, le lieu riant où ils tendent leur pavillon, la sérénité, la confiance d'Olympie, sont admirablement dépeints. Pendant son sommeil, Birène s'échappe; et la manière dont, au lever de l'aurore, Olympie cherche, à moitié éveillée, son époux dans le lit qu'il a laissé désert, dont elle le cherche dans la tente qu'il a abandonnée, dont elle le cherche sur le rivage, et le voit enfin du haut d'un rocher, qui sur son vaisseau fend les mers pour s'enfuir : tout cela est peint avec une délicatesse, avec une harmonie mélancolique qui touche profondément le cœur; mais Olympie parle, elle exprime dans sept strophes ses regrets et ses craintes, et elle arrête à l'instant notre émotion; car de tant de vers il n'y en a pas un seul qui parte du cœur ou qui lui réponde. C'est encore le même défaut, sans doute, qui ôte à tous les personnages

de l'Arioste une physionomie individuelle; même le héros qui donne son nom au poëme, Roland, n'est pas très différent de Renaud, son cousin, de Roger, de Griffon, ou des plus braves chevaliers sarrasins. Pour la valeur et la force de corps, comme tous s'élèvent fort au-dessus des bornes du possible, il n'y a pas moyen de mettre de différence entre eux; et, quant au caractère, il n'y en a proprement que deux auxquels se rapportent tous les autres. Une moitié des chevaliers, tant chrétiens que païens, est douce, généreuse et bienfaisante; les autres sont sauvages, arrogans et cruels. Les caractères de femmes ne sont par mieux esquissés : celui d'Angélique laisse à peine un souvenir qu'on puisse saisir; tous les autres se confondent, à la réserve de la guerrière Bradamante, la seule peut-être pour laquelle on sente un intérêt personnel.

La versification de l'Arioste brille par la grâce, la douceur, l'élégance, bien plus que par la noblesse; le début de tous ses chants est toujours orné par la plus riche poésie, son langage est si parfaitement harmonieux, qu'aucun autre avant lui, aucun autre depuis, ne peut lui être comparé : il peint tout ce dont il parle, et les yeux du lecteur suivent le poète dans tous ses récits. Comme il se joue toujours de son sujet, de ses lecteurs, même de son style, il s'é-

lève rarement, et ne se soutient jamais au degré de hauteur qui appartient au poëme épique; il cherche dans la négligence même la grâce de la facilité; souvent il lui arrive de répéter plusieurs mots d'un vers dans le vers suivant, comme un conteur qui reprend ses paroles pour se donner le temps de penser (1). Souvent les mots sont jetés négligemment et comme au hasard; on sent même que ce n'est point le plus propre qui a été choisi, que des demi-vers sont amenés uniquement par la rime, que le poète a voulu écrire comme un improvisateur qui chante, et qui, entraîné par son sujet, se contente de remplir la mesure pour arriver plus tôt à l'événement ou à l'image qui l'occupent et qui remplissent son esprit. Toutes ces négligences seraient ailleurs des taches; mais l'Arioste, qui travaillait beaucoup ses vers, et qui leur laissait à dessein ces irrégularités, a dans son langage, dans son abandon, une grâce si inimitable, qu'on lui sait gré de sa nonchalance comme d'une naïveté, et comme d'une preuve de plus de la vérité de ce qu'il raconte.

Quelquefois on retrouve dans ce poète si léger, si gracieux, une sensibilité profonde; ainsi

---

(1) Ma quivi giunse
Iu fretta un Messaggier che gli disgiunse.
Vi giunse un Messaggier, etc.

l'événement qui a donné son nom au poëme, la douleur d'amour qui a causé la folie de Roland, est amenée par degrés avec une vérité, avec une délicatesse de sentimens et une éloquence de passion que rien n'égale. Le paladin de Charlemagne a trouvé gravé sur le rocher d'une grotte, des vers de Médor, dans lesquels il célèbre le bonheur dont le faisait jouir l'amour d'Angélique. Il les lit, il les relit cent fois, espérant toujours y découvrir un autre sens que celui qu'ils présentaient d'abord; et cependant une main de glace serre son cœur pendant cette lecture; il reste enfin les yeux fixés sur la pierre, mais il ne la regarde plus : son menton était retombé sur sa poitrine, son front était dépouillé de son orgueil et de son antique assurance; les larmes manquaient à ses douleurs comme la voix à ses plaintes (1). Il

---

(1) Canto XXIII, St. 112, 113.

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando in vano
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano.
E ogni volta, in mezzo il petto afflitto,
Stringersi il cor sentia con fredda mano;
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Fù alhora per uscir del sentimento;
Si tutto in preda del dolor si lassa,
Credete a chi n'ha fatto esperimento
Che questo è 'l duol che tutti gl' altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,

hésite cependant encore; il ne peut croire à l'infidélité de son amante; il faut, pour le convaincre, qu'un berger témoin des amours d'Angélique, lui en raconte tous les détails : il s'enfuit alors dans les déserts; mais en vain il évite les regards des hommes; il retrouve l'inscription de la grotte, qui change en fureur sa douleur profonde. Il tire son épée, il renverse cette grotte qui avait servi d'asile à Angélique et à Médor, il abat les arbres qui l'entourent, en sorte que jamais ils ne puissent plus donner d'ombrage au berger fatigué; il s'acharne contre la claire et pure fontaine qui coulait auprès; il la couvre de terre, de rochers, de troncs d'arbres, et la trouble pour jamais (1). « Fatigué

La fronte priva di baldanza e bassa,
Ne potè aver, che 'l duol l'occupò tanto,
A le querele voce, humore al pianto.

(1) Canto XXIII, St. 131.

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
Poi che la lena vinta non risponde
A lo sdegno, al grave odio, a l'ardente ira,
Cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'herba,
E ficca gli occhi al cielo, e non fa motto;
Senza cibo e dormir così si serba
Che 'l sol esce tre volte, e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba
Che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì dal gran furor commosso
E maglie e piastre si stracciò di dosso.

« enfin de tant d'efforts et baigné de sueur, ne « trouvant plus de souffle pour correspondre à « tant d'indignation, à une haine si violente, à « une si ardente colère, il tombe sur la prairie, « et il envoie vers le ciel ses soupirs. Affligé, « abattu, il tombe sur l'herbe, il fixe les yeux « sur le ciel, et il se tait : il y demeure sans man- « ger, sans dormir, tandis que le soleil trois fois « s'élève dans les cieux, et trois fois disparaît « sous la terre; et sa peine cruelle ne cesse point « de s'accroître qu'elle ne l'ait privé de tout en- « tendement. Le quatrième jour, entraîné par « une fureur inouïe, il arrache de son dos et sa « cotte de mailles et sa cuirasse. »

C'est encore un morceau qui touche profondément, que celui où l'Arioste raconte, au XXIVe chant, la mort de Zerbin et la douleur d'Isabelle. Zerbin, le généreux fils du roi d'Écosse, avait recueilli les armes que Roland, dans sa folie, avait éparses dans les champs; il en avait formé un trophée pour les conserver au paladin lorsqu'il recouvrerait sa raison, et bientôt il avait été appelé à les défendre, parce que le tartare Mandricard s'était emparé de Durandal, la bonne épée de Roland. Mais dans le combat contre ce cruel ennemi les armes étaient trop inégales; toutes celles de Mandricard étaient enchantées : celles de Zerbin, au contraire, étaient entr'ouvertes et volaient en pièces toutes

les fois qu'elles étaient atteintes par la terrible Durandal. Les deux femmes qui suivaient les deux chevaliers, les engagent enfin à suspendre le combat et à se séparer, mais Zerbin a déjà reçu de trop profondes blessures pour pouvoir se rétablir : seul au milieu d'un désert avec Isabelle, son amie, il perd tout son sang par de larges plaies; ses douleurs s'augmentent, et la vie va bientôt lui échapper. « Puissiez-vous, « dit-il à Isabelle, m'aimer encore après que je « serai mort, comme il est vrai que ma seule « douleur, en mourant, est de vous laisser ici « sans défenseur et sans guide. Si mon bonheur « avait voulu que ma vie se terminât dans un « lieu où vous fussiez en sûreté, je mourrais à « présent heureux et content de mon sort, puis- « que je mourrais sur votre sein. » Et comme Isabelle veut mourir avec lui, comme elle proteste qu'une même sépulture sera donnée à leurs deux corps par les bergers lorsqu'ils les trouveront ensemble, Zerbin, renforçant sa faible voix, lui dit : « Je vous supplie, je vous conjure, ma « bien-aimée, par cet amour que vous me mon- « trâtes, lorsque pour moi, vous abandonnâtes « les rivages de votre patrie, s'il m'est permis de « commander, je vous le commande : vivez « aussi long-temps qu'il plaira à Dieu de prolon- « ger votre vie; vivez, mais pour rien au monde « n'oubliez pas que je vous ai aimée autant

« qu'il est possible d'aimer. » Encore est-il douteux qu'il exprimàt ces dernières paroles de manière à ce qu'elles fussent entendues ; puis il finit comme une faible lumière que l'huile ou la cire cessent d'alimenter. (1)

---

(1) Canto XXIV, St. 76.

Per debolezza più non potea gire,
Si che fermossi a piè d'una fontana;
Non sà che far, nè che si debba dire
Per aiutarlo la donzella humana.
Sol di disagio lo vede a morire,
Che quindi è troppo ogni città lontana
Dove in quel punto al medico ricorra,
Che per pietade o per premio 'l soccorra.

Ella non sà se non in van dolersi,
Chiamar fortuna e 'l cielo empio e crudele.
Perchè, ahi lassa! dicea, non mi sommersi
Quando levai ne l' Ocean le vele?
Zerbin, che i languidi occhi ha in lei conversi,
Sente più doglia ch' ella si querele,
Che de la passion tenace e forte
Che l' ha condotto omai vicino a morte.

Così, cor mio, vogliate (le diceva)
Dapoi ch' io saro morto, amarmi ancora,
Come solo il lasciarvi è che m' aggreva
Quì senza guida, e non già perch' io mora;
Che se in secura parte m'accadeva
Finir de la mia vita l' ultima ora,
Lieto e contento e fortunato a pieno
Morto sarei, poi ch' io vi moro in seno.
. . . . . .

A questo la mestissima Isabella
Declinando la faccia lacrimosa,

La mort d'Isabelle elle-même est racontée à son tour au vingt-neuvième chant, d'une manière infiniment touchante; mais l'Arioste est moins fait qu'aucun autre pour être traduit par fragmens; presque tout le monde le connaît; et ceux qui ne l'ont point lu encore ne pourraient jamais, sur la traduction de quelques strophes, se former l'idée d'une grâce qui tient à l'ensemble, et où le style, le charme du langage, la nature des ornemens, sont en parfaite harmonie avec le dessein entier du poëme.

La gloire de l'Arioste est attachée à son *Ro-*

E congiungendo la sua bocca a quella
Di Zerbin, languidetta come rosa,
Rosa non colta in sua stagion, si ch' ella
Impallidisca in sù la siepe ombrosa,
Disse: Non vi pensate già, mia vita,
Far senza me quest' ultima partita.

. . . . . .

Zerbin la debil voce rinforzando
Disse: Io vi prego e supplico, mia diva,
Per quello amor che mi mostrate, quando
Per me lasciaste la paterna riva;
E se comandar posso, io vel comando,
Che fin che piace a Dio restiate viva:
Ne mai per caso poniate in oblio
Che quanto amar si può v' abbia amato io.

. . . . . .

Non credo che quest' ultime parole
Potesse esprimer sì che fosse inteso;
E finì come il debil lume suole
Cui cera manchi od altro in che sia acceso.

land furieux, mais ce n'est point le seul ouvrage qui nous soit demeuré de lui; il a écrit cinq comédies en cinq actes et en vers, qu'on ne joue plus aujourd'hui, et qu'on ne lit guère, parce qu'elles ne sont plus en rapport avec nos mœurs. De ces cinq, les deux premières avaient d'abord été composées en prose dans sa première jeunesse, qui répondait au premier âge de l'art. L'Arioste s'était proposé pour modèles Plaute ou Térence; et de même que ceux-ci copiaient déjà le théâtre grec, il copie le théâtre latin. L'on retrouve dans ses pièces tous les personnages de la comédie romaine, des esclaves, des parasites, des nourrices, des aventurières. La scène de la première, *la Cassaria,* est à Mételin, dans une île grecque, où le poète peut supposer que les mœurs sont telles qu'il convient à sa fable; mais la seconde, *i Suppositi* (les Noms supposés), est à Ferrare; et l'intrigue est liée assez artistement à la prise d'Otrante par les Turcs (le 21 août 1480); ce qui donne une date à l'action, comme un lieu à la scène : aussi l'on y voit, ce qui fait un contraste assez bizarre, des mœurs anciennes avec une action nouvelle. Cependant l'intrigue de cette comédie est neuve et piquante, il y a de l'intérêt, même de la sensibilité, surtout dans le rôle du père : il y a quelquefois de la gaieté, mais elle est plutôt recherchée que naturelle. Ce n'est point le sel italien, mais celui des

Latins; les plaisanteries des esclaves et des parasites de l'Arioste rappellent si fort celles des mêmes personnages, qui lui ont servi de modèle dans Plaute et Térence, qu'il est impossible de rire avec tant d'érudition. La scène, à la manière des Latins, est dans la rue, devant la maison des principaux personnages; elle ne change point; l'unité de temps est aussi rigoureusement observée que celle de lieu; mais aussi, comme chez les Latins, l'action se raconte plus qu'elle ne se voit. L'auteur semble redouter de mettre sous les yeux des spectateurs les situations passionnées et le langage du cœur. Dans une pièce dont l'amour et la tendresse paternelle sont les deux grands mobiles, il n'y a pas une scène entre l'amant et sa maîtresse; pas une scène entre le père et le fils; et la reconnaissance, qui fait le dénoûment, se passe dans l'intérieur de la maison, loin des yeux du public. Tout rappelle le théâtre romain dans ces pièces, sagement, mais froidement conduites; tout, jusqu'au mauvais goût des plaisanteries, qui ne sont point des saillies de gaieté, comme dans les arlequins modernes, mais des grossièretés classiques. On voit, dans le théâtre de l'Arioste, un grand talent gâté par une imitation servile, et l'on comprend, en le lisant, pourquoi les Italiens sont demeurés si long-temps sans briller dans l'art dramatique, parce qu'ils ne consultaient jamais

leur propre inspiration, mais ce qu'ils prenaient pour des modèles. *La Calandra* de Bernard Dovizio, ensuite cardinal de Bibbiena, qui dispute avec l'Arioste la primauté sur le théâtre comique d'Italie, a tous les mêmes défauts et la même imitation classique, mais beaucoup plus de grossièreté, et beaucoup moins de sel. Le sujet est celui des Ménechmes, reproduit tant de fois sur tous les théâtres; mais dans la Calandre, les Deux Jumeaux, que l'on confond l'un avec l'autre, sont un frère et une sœur.

L'Arioste a senti le premier que la langue italienne n'avait pas de vers propres à la comédie; il essaya d'abord, comme Dovizio, d'écrire en prose ses deux premières pièces; au bout de vingt ans il les traduisit en vers *sdruccioli*, pour le théâtre de Ferrare.

Les *sdruccioli* sont de douze syllabes; l'accent porte sur l'antépénultième, et les deux dernières ne sont point accentuées; mais ces vers prétendus ne sont point rimés; on y permet tant d'enjambemens qu'un mot est souvent partagé, et que dans le mot *continua-mente* les quatre premières syllabes terminent le premier vers, tandis que les deux suivantes commencent le second; ils sont enfin dépouillés de toute espèce d'harmonie ou de charme poétique, et leur monotonie rend fastidieuse la lecture de ces comédies.

L'Arioste a écrit beaucoup de sonnets, de

madrigaux, de chansons; il paraît qu'on y trouve moins d'harmonie que dans les poésies de Pétrarque; j'y vois plus de naturel. Ses élégies, qu'il a intitulées *Capitoli amorosi, in terza rima*, sont à comparer avec ce qu'Ovide, Tibulle et Properce ont écrit de plus gracieux; l'amour, cependant, s'y présente sous la forme romantique, et l'Arioste, l'émule des anciens, n'est point ici leur imitateur. Il chante beaucoup plus souvent les plaisirs de l'amour que ses peines. Ce qui, dans ses écrits, le peint lui-même, ne nous le fait point voir comme un homme mélancolique ou sentimental. Enfin, il a composé plusieurs satires qui servent à faire connaître son caractère et les divers événemens de sa vie; ce sont proprement des lettres en vers adressées à ses amis, et qu'on n'a fait paraître qu'après sa mort. On n'y trouve point, à beaucoup près, le nerf ni l'amertume des satiriques latins; au contraire, on demeure persuadé, en les lisant, que l'Arioste était un assez bon homme, impatienté seulement des contre-temps qu'il éprouvait, des défauts de ceux qui l'entouraient, et surtout de l'esprit prosaïque du cardinal d'Este, qui était hors d'état de connaître ou d'apprécier son mérite. On y voit aussi qu'il s'occupait beaucoup de lui-même, et que sa santé, ses commodités, son régime, tenaient plus de place dans sa pensée qu'on ne l'aurait attendu du chantre des cheva-

liers errans, et de celui qui faisait coucher tous les jours ses héros dans les forêts, sans autre couvert que la voûte des cieux, sans autre soupé que les racines des champs; de celui enfin qui, dans leurs voyages, semblait oublier pour eux tous les besoins de la vie physique. (1)

---

(1) Il me semble que je ne puis mieux terminer un chapitre consacré à l'Arioste, qu'en rappelant de quelle manière M. Delille l'a caractérisé dans son poëme sur *l'Imagination*, chant v.

L'Arioste naquit; autour de son berceau,
Tous ces légers esprits, sujets brillans des fées,
Sur un char de saphirs, des plumes pour trophées,
Leurs cercles, leurs anneaux et leur baguette en main,
Au son de la guitare, au bruit du tambourin,
Accoururent en foule, et fêtant sa naissance,
De combats et d'amour bercèrent son enfance.
Un prisme pour hochet, sous mille aspects divers,
Et sous mille couleurs, lui montra l'univers.
Raison, gaîté, folie, en lui tout est extrême;
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même,
Fait naître un sentiment qu'il étouffe soudain;
D'un récit commencé rompt le fil dans ma main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse.
Ainsi, d'un vol agile essayant la souplesse,
Cent fois l'oiseau volage interrompt son essor,
S'élève, redescend, et se relève encor,
S'abat sur une fleur, se pose sur un chêne;
L'heureux lecteur se livre au charme qui l'entraîne;
Ce n'est plus qu'un enfant qui se plaît aux récits
De géans, de combats, de fantômes, d'esprits,
Qui, dans le même instant, désire, espère, tremble,
S'irrite ou s'attendrit, pleure et rit tout ensemble.

CHAPITRE XIII.

Alamanni, Bernardo Tasso, le Trissin, le Tasse.

L'Arioste n'avait point prétendu écrire un poëme épique; mais sans vouloir s'élever au-dessus de l'épopée romanesque qui avait été créée avant lui, il l'avait portée à son plus haut point de perfection. La gloire dont il s'était couvert avait excité l'émulation de cette foule de poètes qui peuplaient alors l'Italie; un grand nombre d'entre eux dédaignant la réputation qu'ils pouvaient acquérir par des compositions lyriques, des bucoliques et des poëmes didactiques, voulurent s'illustrer par une composition de longue haleine. Tous les paladins fabuleux de la cour de Charlemagne eurent, dans le seizième siècle, leur chantre en Italie; tous les chevaliers de la Table ronde et du roi Arthus furent célébrés à leur tour. Deux de ces romans en rime octave, Giron-le-Courtois de Luigi Alamanni, et Amadis de Bernardo Tasso, semblent surnager encore après le naufrage des autres. Le premier est un ouvrage soigné, d'un des hommes les plus érudits de son temps, d'un

homme qui avait du talent pour la versification, et qui n'était pas dépourvu de goût; mais on sent qu'il avait sagement et froidement étudié tout ce qui convenait à l'ouvrage qu'il allait entreprendre; on croirait le voir, dans son cabinet, au travail de la composition, se dire : « Commençons par une invocation brillante, « et sur le modèle de Virgile; à présent il nous « faudrait une comparaison hardie; un peu de « familiarité ensuite pour bien faire connaître « le genre, et pour qu'on sente tout de suite « que nous ne voulons pas toujours chausser le « cothurne. Après cela, voici la place où il faut « avoir des écarts d'imagination; mettons même « ici quelque image incohérente, cela fera mieux « sentir que je ne suis pas maître de moi; et puis, « faisons entrer un morceau pastoral; la variété « sied bien dans le genre romantique. » Et Luigi Alamanni a fait assez bien ce qu'il a si pédantesquement voulu faire; mais son Giron-le-Courtois, qui ne manque ni d'harmonie dans la versification, ni de variété dans les événemens, est un ouvrage fort ennuyeux, et qui, dans sa longueur, n'a pas un moment d'inspiration.

Alamanni était d'une famille attachée au parti des Médicis à Florence, où il était né en 1495. Mais lorsqu'il vit l'autorité souveraine usurpée dans sa patrie par cette famille, et exercée tyranniquement par le cardinal Julien, il se sépara

de son ancien parti; et, de concert avec Macchiavel son ami, il entra dans la conjuration de 1522 contre les Médicis; cette conjuration fut découverte, mais Alamanni eut le bonheur de s'échapper. Exilé de sa patrie, il erra cinq ans dans diverses villes de Lombardie et de France. Il fut rappelé, et revêtu de magistratures pendant le court triomphe du parti républicain; mais ce fut pour être proscrit de nouveau trois ans après, lorsque Florence fut soumise au duc Alexandre. Dès-lors il vécut en France, attaché à François Ier, et employé par lui, comme par son fils Henri II, dans la carrière diplomatique, à laquelle la justesse et la finesse de son esprit le rendaient plus propre qu'à la poésie. Il mourut en 1556. On a de lui un poëme sur l'agriculture, en vers *sciolti,* ou non rimés, en six livres, formant environ six mille vers, intitulé *la Coltivazione,* qui a conservé assez de réputation par la grande pureté et l'élégance du style, comme aussi par l'ordre méthodique des leçons et leur sagesse, considérée sous le rapport agricole; mais, quoiqu'il ait l'art d'exprimer poétiquement des choses vulgaires, le livre est ennuyeux. Un agriculteur aimera mieux un bon traité en prose, et un poète préférera un sujet plus poétique, ou traité avec plus de feu (1).

---

(1) Je choisirai dans *la Coltivazione* un exemple de la ver-

Alamanni enfin a fait encore un autre poëme épique, intitulé *l'Avarchide;* celui-ci est un travestissement assez bizarre de l'Iliade en poëme

---

sification d'Alamanni, plutôt que dans ses poëmes chevaleresques, aujourd'hui presque oubliés. Voici comme il décrit la greffe, Lib. I.

Ma che direm de l'ingegnoso inserto,
Che in sì gran maraviglia al mondo mostra
Quel che val l'arte che a natura segua?
Questo, vedendo una ben nata pianta
D'agresti abitator' tal volta preda,
Gli ancide e spegne, e di dolcezza ornata
Nuova e bella colonia in essa adduce :
Nè si sdegna ella, ma guardando in giro,
Si bella scorge l'adottiva prole,
Che, i veri figli suoi posti in obblio,
Lieta e piena d'amor gli altrui nutrisce.
L'arte e l'ingegno qui mille maniere
Maravigliosamente ha poste in pruova.
Quando è più dolce il ciel, chi prende in alto
Le somme cime più novelle e verdi
Del miglior frutto, e risecando il ramo
D'un altro per se allor aspro e selvaggio
Ma giovine e robusto, o 'l tronco istesso,
Adatta in modo le due scorze insieme,
Che l'uno e l'altro umor, che d'essi saglia,
Mischiando le virtù, faccia indivisi
Il sapor e l'odor, le frondi e i pomi.
Chi la gemma svegliendo, a l'altra pianta
Fa simil piaga, e per soave impiastro,
Ben congiunta ed egual l'inchiude in essa.
Chi de la scorza intera spoglia un ramo,
In guisa di pastor ch' al nuovo tempo,
Faccia zampogne a risonar le valli,
E ne riveste un altro in forma tale
Che qual gonna nativa il cinga e copra.

chevaleresque; la scène est transportée devant Bourges, autrefois *Avarcum;* les assiégeans sont les chevaliers du roi Arthus, mais il leur arrive précisément tout ce qui était arrivé aux héros de l'Iliade, et ces événemens sont rapportés livre par livre dans le même ordre.

Bernard Tasso, qui commença vers l'année 1545 à écrire son Amadis, et qui le publia en 1559, quarante ans après le Roland furieux, était un gentilhomme de Bergame, attaché dès l'an 1531 à Ferdinand San Severino, prince de Salerne, et établi par lui à Sorrento, où il demeura jusqu'en 1547. A cette époque, San Severino, qui s'était opposé à l'établissement de l'inquisition à Naples, fut contraint à la révolte et obligé d'embrasser le parti de la France. Bernard Tasso partagea ses malheurs, et perdit, à cause de lui, la place qu'il occupait à Naples. Il s'attacha ensuite à la cour d'Urbin, puis à celle de Mantoue, et il mourut à cette dernière le 4 septembre 1569. Ce fut pendant sa résidence à Sorrento que, le 11 mars 1544, il eut pour fils le grand Torquato Tasso, dont nous parlerons bientôt, que les Napolitains réclament comme leur compatriote, quoiqu'il soit originaire de Bergame.

Pulci, Boiardo et l'Arioste, avaient transporté dans la poésie italienne les romans de chevalerie de la cour de Charlemagne, les mêmes que

nous avons précédemment rangés dans la troisième classe. Alamanni avait mis en vers ceux de la première, ou de la cour du roi Arthus; Bernard Tasso s'attacha à la seconde, et il composa un poëme de cent chants sur l'Amadis de Gaule, que revendiquent à l'envi les Espagnols et les Français. Ce qui distingue ce roman des autres, c'est un plus grand enthousiasme d'amour, plus de rêverie, plus d'exaltation dans toutes les vertus chevaleresques, mais quelque chose de moins entraînant, et peut-être aussi de moins surnaturel dans la bravoure et les exploits. C'est plus encore par l'expression des sentimens du Midi que par des preuves historiques, qu'on peut confirmer les droits des Espagnols à la première invention de l'Amadis; il semble donc qu'il devait reparaître avec plus d'avantage dans une langue du Midi que les romans d'invention française. Les premières amours du Damoisel de la mer, encore inconnu à lui-même, et de la tendre et timide Oriane; la faveur constante de la bonne fée Urgande, toujours secourable pour les amans; et les vertus d'Amadis, qui, sans connaître Périon, roi des Gaules, le délivre de mille dangers, qui se présente partout, dans les forêts et les châteaux-forts, comme le redresseur des torts et le vengeur des injures, pouvaient fournir pour un poëme un sujet plein de charme, d'intérêt et

de mouvement. L'imagination devait y avoir moins de part que la sensibilité, et le poète ne devait point se permettre de jouer avec l'intérêt dans une narration qui devait prendre possession du cœur. Mais Bernardo Tasso était loin d'avoir, au même degré que son fils, ou même que l'auteur primitif dont il traduisait le récit, un caractère rêveur et mélancolique. Il ne se joue pas, il est vrai, comme l'Arioste, de son sujet et de ses lecteurs, il est sérieux et de bonne foi; aucune saillie de gaieté, aucune plaisanterie ne perce dans son récit; mais on lui sait d'autant plus mauvais gré d'avoir, comme l'Arioste, interrompu cent fois sa narration, et d'abandonner ses héros dans le moment le plus critique, chaque fois qu'il a excité pour eux l'intérêt. On sent, en le lisant, qu'il s'est prescrit ces interruptions comme une partie de l'art; il les multiplie bien plus encore que l'Arioste, et il réussit de cette manière à détruire complétement l'intérêt qui pouvait seul faire le succès de son livre. Le style est agréable, mais non entraînant; en général, il est orné plutôt que poétique. L'auteur, à des distances régulières, place des comparaisons, des métaphores, ou quelque autre figure qu'on est sûr de retrouver après un certain nombre de vers, et qui s'élèvent de place en place, comme des bornes, pour marquer sa route poétique.

La partie dramatique est négligée, et les discours n'ont point le charme et le naturel de l'Amadis original. Tous ces défauts rendent un si long ouvrage fatigant à la lecture, et Bernard Tasso serait peut-être oublié, si la gloire de son fils n'avait relevé la sienne. (1)

Si l'on avait mis de la pédanterie jusque dans le genre romantique, on devait s'attendre à ce que ceux qui se proposeraient d'écrire dans le genre classique fussent plus pédans encore. Jean-George Trissin, né à Vicence le 8 juillet 1478, voulut donner à sa patrie un poëme épique où l'on ne reconnût d'autre imitation que celle des

---

(1) L'un des morceaux les plus brillans de poésie de Bernard Tasso, est peut-être le récit que la fée Urgande fait à Oriane de la naissance et des premières aventures de son Amadis, L. VI, St. 33 et suiv.

Elle raconte comment Périon, roi des Gaules, errant inconnu loin de son royaume, pour s'exercer aux armes et à la vertu, obtint l'amour de la fille du roi de Bretagne; comment, obligé de continuer ses courses, il la laissa grosse d'un fils; comment cette princesse, d'accord avec sa confidente Dariolette, ne pouvant conserver son enfant auprès d'elle, l'exposa dans un bateau flottant sur un fleuve qui baignait son palais; comment enfin les nymphes l'accueillirent.

Uscir le Dive, e dal liquido regno
Uscendo a gara, di rose e di fiori
Spogliando i prati lor, cinsero il legno,
Come si suol le chiome a vincitori.
Mostrar le sponde d' allegrezza segno,

anciens qu'il avait étudiés avec ardeur; il consacra vingt ans à ce travail qu'il commença à publier en 1547. Il choisit pour sujet l'Italie délivrée des Goths, et pour héros Bélisaire. Il était impossible d'aborder une si grande entreprise avec une plus haute réputation que le Trissin; son immense savoir, son prétendu génie poétique, étaient respectés des pontifes et des princes; le sujet était grand et d'un intérêt national; les noms déjà illustres et devenus populaires; le choix qu'il avait fait du vers blanc pour écrire, semblait lui laisser plus de liberté, et l'appeler en même temps à un style plus élevé.

E i vaghi augei, con garruli rumori,
Facean, battendo l' ali, compagnia
Al fanciul che felice se ne gia.

Non fur sì tosto al mar, ch' alto e sonante
Prima era, che tornò piano e quieto,
Come ora che Nettuno trionfante
Va per lo regno suo tranquillo e lieto;
Corsero tutti i Dei, corsero quante
Ninfe quel fondo avea cupo e segreto;
E presa la cassetta, accommiataro
I Dei del fiume che l' accompagnaro.

Non fù alcuna di lor che non porgesse
L' umida mano a sostenere il legno;
Non fù alcuna di lor che nol cingesse
Delle ricchezze del suo salso regno;
Non fù alcuna di lor che non avesse
Gioia e pietà del fanciulletto degno;
Così per l' onda allor placida e pura
Lo conducea con ogni studio e cura.

Mais toutes ces circonstances ne servirent qu'à rendre sa chute plus misérable. Le vers *sciolto* semble appartenir par excellence à la tragédie, où le langage doit se rapprocher de la prose, et être seulement plus noble et plus harmonieux; mais, bien éloigné du nombre et de la majesté de l'hexamètre latin, il devient fatigant et prosaïque dans un récit, déjà par lui-même trop rapproché de l'histoire. Le Trissin n'avait point su se relever par la noblesse de l'expression ou la musique du langage, moins encore par la majesté du sujet; car, par une imitation mal entendue de l'antique; il ne faisait pas grâce à ses lecteurs des circonstances les plus triviales. Homère suivait en effet ses guerriers dans tous les détails de leur vie; mais ces détails, dans leur simplicité, avaient toujours la noblesse des temps héroïques, tandis que la cour de Bysance présentait le contraste de la petitesse des hommes avec la solennité des cérémonies. Le Trissin décrit la toilette de Justinien; il nous raconte comment l'empereur revêt successivement ses habits pompeux dont les monarques d'Orient étaient surchargés; mais en nous accablant par un flux de paroles, il ne sait pas même peindre ce cérémonial si futile. Il n'oublie jamais l'heure du repas, et il fait délibérer ses héros avec une solennelle platitude, pour savoir s'ils se rendront à leur poste avant ou après dî-

ner; mais, à cette occasion, il ne sait pas même peindre un repas militaire, ou nous représenter les mœurs du temps sous ce point de vue (1). Dans le second livre, il expose avec une fatigante érudition, d'abord la géographie et la statistique de l'empire, ensuite la formation des

(1) Lib. 1, v. 770 et suiv.

Così quei ch' eran stati entr' al consiglio
Rinchiusi alquanto, lieti se n' andaro
A prender cibo ne i diletti alberghi.
L' ordinator delle città del mondo
Come fù dentro all' onorata stanza,
Spogliossi il ricco manto, e chiamar fece
Il buon Narsete, e l' buon conte d' Isaura;
E disse ad ambi lor queste parole:
Cari e prudenti miei mastri di guerra,
Non vi sia grave andare insieme al campo,
Ed ordinar le genti in quella piaggia
Grande che va dalla marina al vallo:
Che dopo pranzo vo' venirvi anch' io
Per dar principio alla futura impresa.
Udito questo i dui baroni eletti
Si dipartiro, e scesi entr' al cortile,
Disse Narsete al buon conte d' Isaura:
Che vogliam fare, il mio onorato padre?
Volemo andare al nostro alloggiamento
A prender cibo, e poi dopo 'l mangiare
Girsene al campo ad ordinar le schiere?
A cui rispose il vecchio Paulo e disse:
O buon figliuol del generoso Araspol,
Il tempo ch' insta è si fugace e corto
Ch' a noi non ci bisogna perdern' oncia:
Andiamo al campo, che sarem sul fatto;
E quivi eseguirem questi negozi,
E poscia ciberensi, benchè è meglio
Senza cibo restar che senza onore.

légions, le tout en style de gazette, sans animer ce millier de vers par le moindre intérêt ou la moindre poésie, et sans même mettre l'instruction à la place de l'agrément; car l'on s'aperçoit sans cesse, au travers de tout cet étalage de connaissances, qu'il a confondu les temps et les mœurs. Dans sa mythologie bizarrement composée de paganisme et de christianisme, où il invoque Apollon et les Muses pour les intéresser au triomphe de la foi, on voit les perfections de la Divinité qui discourent entre elles. La bassesse de son style, que sa gravité rend plus choquante encore, le mauvais goût avec lequel il fait parler ses personnages, et l'ennui profond de l'action principale, font de cet ouvrage, si long-temps attendu, si célèbre avant sa naissance, si connu de nom, même aujourd'hui, un des plus mauvais poëmes qui aient paru jamais en aucune langue.

Mais tandis que les plus grandes réputations de l'Italie échouaient devant l'entreprise gigantesque de composer un poëme épique, un jeune homme de vingt et un ans, à peine connu par un poëme romanesque intitulé *Renaud,* commençait, en 1565, à la cour de Ferrare où il venait d'être appelé, cette Jérusalem délivrée qui range son auteur à côté d'Homère et de Virgile, et au-dessus peut-être de tous les modernes. Ce fils de Bernard, Torquato Tasso, dont

les malheurs ont égalé la gloire, employa seize ans à la composition de son poëme, dont sept éditions se firent dans la même année 1581, presque toutes en dépit de l'auteur.

Le premier mérite du Tasse est d'avoir choisi le plus beau sujet qui pût échauffer le génie d'un poète moderne. Il se présente dans l'histoire un exemple unique d'une grande lutte entre les peuples qui devaient porter l'espèce humaine à sa plus haute civilisation, et ceux qui devaient la réduire à la plus avilissante servitude : ce sont les croisades. Ce n'est pas qu'au moment où les Latins les entreprirent, les Arabes ne fussent encore hautement supérieurs dans les lettres, les arts et même les vertus, aux croisés qui venaient les attaquer; mais ils avaient déjà dépassé le sommet de leur gloire : les vices de leur religion et de leur gouvernement, et la barbarie des Turcs, les entraînaient rapidement vers l'état avilissant où nous les voyons aujourd'hui. De même les croisés, malgré leur férocité, leur ignorance et leur superstition, avaient en eux les germes des grandes choses. La puissance de la pensée et du sentiment devait développer ce perfectionnement qui commença chez les Latins au onzième siècle, et qui a rendu l'Europe supérieure au reste du monde. Si les croisés avaient été vainqueurs dans leur sanglante lutte avec les Orientaux, l'Asie aurait reçu nos lois, nos mœurs et

nos usages; elle serait aujourd'hui peuplée, florissante, habitée par un peuple heureux et libre; les arts, pour lesquels elle est faite, y seraient parvenus à ce haut degré de perfection que les Grecs avaient connu, et que l'on retrouvait dans la brillante Séleucie, dans l'heureuse Antioche. Des millions de cultivateurs fertiliseraient encore les rives du Jourdain; et les hautes murailles de Jérusalem ne s'éleveraient pas isolées au milieu des sables du désert et des rochers dépouillés de toute verdure. Les fertiles plaines de la Syrie, les délicieuses vallées du Liban, seraient tantôt le séjour de la paix et du bonheur, tantôt le théâtre des actions les plus brillantes. Le Turc orgueilleux et bas, le Druse féroce, ou le sauvage Bédouin, n'opprimeraient pas le misérable héritier du plus ancien peuple de la terre. Si les Musulmans, au contraire, avaient réussi dans leurs projets de conquête, si l'invasion de l'Europe, commencée en même temps par le Levant, le Couchant et le Midi, avait été accomplie, l'esprit humain aurait été étouffé par le despotisme, aucune des qualités qui distinguent l'Européen n'aurait pu se développer en lui; il serait lâche, ignorant et perfide, comme le Grec, le Syrien et le Fellah d'Egypte; et son pays, moins favorisé de la nature, serait enseveli sous de sombres forêts, ou inondé par des fleuves marécageux, comme

les parties reculées de la Romanie. La lutte s'est terminée sans donner la victoire à l'une ou à l'autre puissance; les Musulmans et les Francs sont encore là pour prendre exemple les uns des autres, et pour que les derniers connaissent, après sept siècles, l'immense obligation qu'ils ont à la valeur de leurs ancêtres.

Les deux races d'hommes, lorsqu'elles se combattirent il y a sept siècles, ne pouvaient prévoir l'avenir, ne pouvaient savoir toutes les conséquences que la Providence attachait à leurs efforts. Mais un motif non moins noble, non moins désintéressé, et plus poétique encore, dirigeait leurs armes. Une croyance religieuse attachait leur salut à leur valeur. Les uns se croyaient appelés à faire triompher l'islamisme tout autour du globe, les autres à délivrer les saints lieux où le chef de la religion avait péri, et où s'étaient accomplis les mystères de la rédemption. Ce n'est point théologiquement qu'il faut examiner si les croisades étaient conformes à l'esprit du christianisme. Peut-être aujourd'hui trouverions-nous qu'au concile de Clermont les chevaliers devaient crier, non point *Dieu le veut,* mais l'honneur le veut, la patrie le veut, l'humanité le veut; n'importe : la religion, dans ce siècle, était devenue toute guerrière, et c'était par un sentiment profond, désintéressé, enthousiaste, que nos pères aban-

donnaient leurs femmes et leurs enfans, et traversaient des mers inconnues pour affronter mille morts sous un ciel étranger. Ce sentiment était hautement poétique; le dévouement de soi-même et la confiance dans le ciel font les héros; aussi jamais on ne vit briller tant de vertus héroïques. Le surnaturel naissait du sujet même : ceux qui faisaient tout pour Dieu devaient s'attendre à ce que ce Dieu fît aussi beaucoup pour eux; ils s'y attendaient en effet.

Eh! quel temps fut jamais plus fertile en miracles!

Toutes les histoires des croisés en sont pleines: on leur prêchait le secours de Dieu avant les combats; on leur montrait son bras secourable dans leurs délivrances, sa verge qui les châtiait dans leurs défaites; on les nourrissait de merveilleux, en sorte que le surnaturel était devenu, plus que les lois de la nature, le cours habituel des choses. Les Musulmans, de leur côté, croyaient à une protection céleste; ils invoquaient dans leurs mosquées, avec non moins de confiance, le grand défenseur des croyans, et ils attribuaient à sa protection ou à sa colère, et leurs victoires et leurs revers. Les prodiges que chaque peuple s'enorgueillissait d'avoir vu faire en sa faveur n'étaient point niés par le peuple ennemi; mais comme chacun se croyait serviteur du vrai Dieu, chacun attribuait à la

puissance du diable les succès sans doute éphémères de ses ennemis. La religion que les croisés combattaient leur paraissait le culte des esprits infernaux; ils croyaient aisément à une lutte entre les puissances invisibles comme entre les hommes; et lorsque le Tasse a mis en scène les sombres pouvoirs de la magie armés contre les chevaliers chrétiens, il a développé, il a embelli une idée populaire, une idée que notre éducation, nos préjugés, toutes nos anciennes histoires nous préparent à adopter.

La scène de la Jérusalem délivrée, si riche en souvenirs, si brillante par son association avec toutes nos idées religieuses, est encore celle où la nature étale ses plus admirables richesses, où les tableaux tour à tour les plus rians et les plus austères sont préparés à la poésie. Les jardins enchantés d'Eden et les sables du désert s'y trouvent rapprochés; tous les animaux que l'homme a su soumettre, tous ceux qui lui font une guerre cruelle, tous les végétaux qui ornent ses vergers, tous ceux qui se sont réfugiés dans les déserts, appartiennent en propre à cette riche Asie, à cette terre si poétique, où tous les objets semblent faits pour former des tableaux. D'ailleurs, tous les peuples chrétiens ont fourni leurs guerriers à l'armée de la croix : le monde entier est ici le patrimoine du poète; il rappelle et la dernière Is-

lande séparée du monde entier (*la divisa dal mondo ultima Islanda*), et la Norwége qui y envoie son roi Gernando, et la Grèce elle-même qui ne fournit que deux cents chevaliers pour une guerre de laquelle devait dépendre son existence. De même tous les peuples de l'Asie et de l'Afrique, unis par un même intérêt, envoient à la défense de Jérusalem leurs soldats différant de mœurs, de vêtemens et de langage. Sans doute, quelque grand qu'ait été pour les Grecs l'intérêt de la prise de Troie, le premier résultat de leurs efforts combinés, et la première victoire qu'ils aient remportée sur les peuples d'Asie; quelque intérêt encore que la vanité latine ait attaché aux aventures d'Énée, que des fables poétiques faisaient regarder par quelques Romains comme leur aïeul, le sujet de l'Iliade ni celui de l'Énéide n'ont point ce degré de grandeur, d'intérêt divin et humain en même temps, de variété, de mouvement dramatique, qui est propre à la Jérusalem délivrée.

Le début du Tasse fait sentir toute la magnificence de son sujet; il le présente en entier sous les yeux dès la première octave. « Je chante les « armes religieuses et le capitaine qui délivra « l'auguste sépulcre du Christ; il consacra son « bras et sa prudence à cette conquête glorieuse, « et il souffrit beaucoup pour l'accomplir; c'est « en vain que l'enfer voulut s'opposer à lui, en

« vain les peuples de l'Asie et de la Libye s'ar-
« mèrent ensemble, le ciel lui accorda sa faveur,
« et ramena sous ses drapeaux sacrés ses com-
« pagnons dispersés. »

La marche entière du poëme est vraiment épique; elle est une, elle est simple, elle est grande, et elle finit noblement comme elle a débuté. Le Tasse n'entreprend point toute l'histoire de la première croisade; il entre en matière au moment où l'action est déjà commencée; tout son poëme est compris dans la campagne de 1099, et dans un espace de temps qui, d'après l'histoire, ne doit pas passer quarante jours. C'était déjà la cinquième année depuis la prédication de la croisade commencée en 1095, la troisième depuis le passage des Latins en Asie, qui fut effectué au mois de mai 1097. Cette année-là ils avaient pris Nicée, et commencé le siége d'Antioche. Cette ville, qui avait résisté neuf mois à leurs armes, s'était rendue seulement en juillet 1098. L'armée latine, épuisée par ses combats contre des armées innombrables, par une longue disette que la peste avait suivie, découragée et affaiblie encore par ses divisions, était rentrée dans ses cantonnemens. Mais au printemps de l'année suivante, elle s'assembla de nouveau dans les plaines de Tortosa; elle se mit en marche vers Jérusalem, elle arriva au commencement de juillet devant cette ville,

elle la prit après huit jours de siége, le 15 juillet 1099 : elle la défendit contre le soudan d'Égypte, qu'elle défit à Ascalon le 14 août suivant; et elle fonda ainsi le royaume de Jérusalem, que Godefroi de Bouillon ne gouverna qu'une année.

Le poëme du Tasse s'ouvre dans la plaine de Tortosa; Dieu lui-même rappelle les croisés aux armes; un de ses anges apparaît au pieux Godefroi de Bouillon, lui reproche la négligence des Latins, lui annonce la victoire, et les décrets de Dieu, qui l'a choisi pour chef de l'armée sacrée. En effet, Bouillon rassemble ses compagnons d'armes; par son éloquence, il leur communique la sainte ardeur qui l'anime, et une inspiration subite le fait reconnaître pour chef par tous les guerriers. Il ordonne aussitôt que l'armée se prépare à marcher à Jérusalem; il veut la voir réunie sous les armes, et cette revue, qui fait connaître les personnages les plus importans du poëme, est un hommage rendu à toutes les nations du couchant qui concourent à cette grande entreprise; c'est un monument poétique élevé au nom de ces héros dont la gloire rejaillit encore sur leurs descendans. Le Tasse en prend occasion de faire paraître dans l'armée sainte les ancêtres des princes qui lui accordaient leur protection; mais surtout Guelfe IV, duc de Bavière, fils du marquis

d'Este, Alberto Azzo II, qui mourut en effet en Chypre à son retour de la Terre-Sainte; et Renaud, héros imaginaire, de qui le Tasse a fait descendre les marquis d'Este, ducs de Ferrare et de Modène, à la cour desquels il vivait. On y voit aussi le généreux Tancrède, cousin de ce Robert Guiscard qui venait d'achever la conquête des Deux-Siciles; Raymond de Saint-Gilles, comte de Toulouse, le Nestor de l'armée, et une foule de chefs que le poète sait caractériser d'une manière piquante, et sur lesquels il répand de l'intérêt.

D'autre part, l'émir, lieutenant du soudan d'Égypte, que le Tasse appelle Aladin, roi de Jérusalem, se prépare à la défense; il est secondé par l'enchanteur Ismène, qui, pour rendre vaines les attaques des chrétiens, veut employer à des sortiléges profanes une image miraculeuse de la sainte Vierge, que l'on conservait dans un temple. Cette image disparaît pendant la nuit : un prêtre du temple, ou peut-être une puissance céleste, l'a soustraite à la profanation. Une jeune chrétienne de Jérusalem, Sophronie, s'accuse d'avoir dérobé l'image à l'enchanteur, pour détourner le courroux du roi prêt à frapper sur son peuple. L'amour d'Olinde pour Sophronie, qui veut à son tour se sacrifier pour la sauver; la cruauté d'Aladin, qui les condamne tous deux à la mort; la générosité de Clorinde,

qui les sauve du bûcher, forment un des plus touchans épisodes de *la Jérusalem délivrée;* il a été traduit par J.-J. Rousseau, et il est par là encore plus connu des lecteurs français que le reste du poëme. C'est, au reste, une noble manière d'introduire Clorinde, l'héroïne de l'armée infidèle, aux yeux des lecteurs. Il fallait faire connaître sa générosité avant sa valeur, pour que cette fière amazone, qu'on devait toujours voir au milieu du sang et des combats, n'inspirât point d'horreur. Le Tasse, dans son caractère de Clorinde, a imité l'Arioste; il a emprunté de lui le personnage de Bradamante ou de Marfise; et de pareilles héroïnes convenaient mieux aux romans de chevalerie qu'à l'épopée, où la vraisemblance est plus nécessaire; surtout ce personnage est déplacé dans les mœurs de l'Orient, où jamais femme n'a pu paraître dans les camps et sous les armes. Plus d'une fois on sent, en lisant le Tasse, qu'il a trop puisé ses idées de chevalerie dans l'Arioste et dans les romans célèbres de son temps. Il en est résulté quelque confusion des genres. Le Tasse n'aurait point dû essayer de lutter avec l'Arioste dans ces créations d'une imagination brillante et fantastique, puisque c'aurait été un tort d'exceller; mais quelque invraisemblable que soit sa Clorinde, c'est d'elle qu'il a tiré ses plus grandes beautés. Dans le même chant, Argant, le plus

redoutable des héros infidèles, se montre aussi pour la première fois : il est envoyé en ambassade au camp des chrétiens, et il y manifeste le caractère orgueilleux, impétueux, indomptable, qu'il doit soutenir pendant tout le poëme.

A l'ouverture du troisième chant, dès que l'aurore éclaire les guerriers, ils se mettent en marche avec ardeur pour arriver au terme de leur pélerinage (1). « Chacun sent son cœur « porté sur des ailes; chacun a des ailes à ses « pieds, et cependant aucun ne s'aperçoit de la « rapidité de sa marche. Déjà le soleil élevé au « plus haut du ciel, frappe de ses rayons brû- « lans les champs desséchés : tout à coup Jéru-

---

(1) Canto III, St. 3.

Ali ha ciascuno al core, ed ali al piede,
Ne del suo ratto andar però s'accorge;
Ma quando il sol gli aridi campi fiede
Con raggi assai ferventi, e in alto sorge,
Ecco apparir Gierusalem si vede,
Ecco additar Gierusalem si scorge,
Ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.

Così di naviganti audace stuolo
Che mova a ricercar estranio lido;
E in mar dubbioso, e sotto ignoto polo,
Provi l'onde fallaci e 'l vento infido,
S'al fin discopre il disiato suolo,
Il saluta da lunge in lieto grido :
E l'uno a l'altro 'l mostra, e in tanto obblia
La noia e 'l mal de la passata via.

« salem apparaît à leur vue; tout à coup mille « mains montrent Jérusalem; mille voix se réu- « nissent pour saluer ensemble Jérusalem. Ainsi « la troupe audacieuse des navigateurs qui, sur « une mer capricieuse et sous un pôle inconnu, « recherche une terre étrangère, éprouvant la « tromperie de l'onde et l'infidélité des vents, « lorsqu'elle découvre enfin la terre désirée, la « salue de loin par des cris de joie, un des ma- « rins la montre à l'autre, et ils oublient en- « semble, et les longs ennuis, et les dures « souffrances du chemin qu'ils ont parcouru. » Cependant, à ce premier transport de joie, succède bientôt la contrition religieuse que devait exciter dans des pélerins dévots la vue d'une ville où Jésus choisit sa demeure, où il mourut, où il trouva son tombeau, où il se revêtit de nouveau d'un corps ressuscité. « Chacun foule « de ses pieds nus son sentier brûlant; chacun « s'empresse de suivre l'exemple du général; « chacun écarte de sa tête les ornemens de « soie, l'or, les plumes et le casque superbe; « chacun en même temps repousse de son cœur « ses habitudes altières, et verse des larmes « pieuses. »

Dès qu'Aladin découvre les chrétiens, il envoie au-devant d'eux ses plus valeureux guerriers leur disputer les premières approches de Jérusalem. Il monte lui-même à une tour d'où

l'on découvre au loin les campagnes, pour voir défiler les armées. Il conduit avec lui Herminie, fille du sultan d'Antioche, qui, l'année précédente, avait perdu par le fer des chrétiens, et son père et sa patrie; mais qui cependant n'avait point su défendre son cœur contre le plus valeureux, contre le plus noble des croisés. Aladin l'interroge sur le nom et la patrie des chevaliers qu'il voit se distinguer par des faits d'armes éclatans : Tancrède est le premier, et, en le reconnaissant, Herminie sent un soupir expirer sur ses lèvres, et ses yeux se baigner de pleurs. Le même Tancrède, insensible à l'amour d'Herminie, qu'il n'avait pas même observé, brûle pour Clorinde, qu'il combat sans la reconnaître. D'un coup de lance, il renverse son casque, « et ses cheveux dorés qui flottèrent au « gré du vent, signalèrent au milieu des armées « la jeune guerrière; ses yeux brillèrent d'un « éclair, la foudre partait de ses regards, mais « même dans la colère ils conservaient leur dou- « ceur. » Tancrède dès-lors ne résiste plus à ses coups; pendant qu'elle le presse de son épée, il lui parle de son amour; mais la foule des musulmans fugitifs, en se jetant sur eux, les sépare.

C'est ainsi que, dès le commencement du poëme, les sentimens les plus tendres sont liés à l'action, et l'amour joue, dans *la Jérusalem délivrée,* un rôle qui ne lui avait encore été attribué

dans aucun poëme épique. Ce rôle est conforme à ce que demandait le caractère d'une épopée romantique, à la nature plus relevée, plus religieuse, et par conséquent plus poétique de l'amour chez les modernes. L'amour enthousiaste et respectueux faisait une partie essentielle de la chevalerie; il était l'âme de toutes les actions; il donnait la vie à toute la poésie du siècle. Achille amoureux, dans l'Iliade, n'aurait point oublié qu'il était le maître, et que la femme qu'il aimait devait lui être soumise; et ce préjugé de la Grèce aurait donné à son amour un caractère de brutalité qui rabaisse le héros au lieu de l'agrandir; mais Tancrède amoureux adresse à sa belle une partie de son culte : il en est plus aimable sans en être moins grand. Chez les héros classiques, l'amour est une faiblesse; chez les chevaliers, une religion. Le caractère propre du Tasse, qui lui-même avait la tête exaltée et le cœur ouvert à toutes les impressions romanesques, lui a rendu plus naturel le langage de tous les sentimens tendres et délicats.

Les puissances infernales ne pouvaient voir sans douleur le triomphe prochain du christianisme. Au quatrième chant de son poëme, le Tasse nous introduit dans leur conseil : Satan veut mettre un terme aux conquêtes des croisés, il rassemble ses anges de ténèbres : « Le son « rauque de la trompette du Tartare appelle les

« habitans des ombres éternelles; ces vastes et « sombres cavernes en tremblent, et l'air aveugle « retentit de cette rumeur. Ce n'est point ainsi « que résonne la foudre, lorsque partant des ré- « gions les plus élevées du ciel elle frappe les « rochers; et la terre ébranlée ne tremble point « avec tant de violence, quand elle enferme en « son sein de funestes vapeurs. » (1)

L'emploi des puissances infernales pour combattre les décrets du ciel présentait au Tasse de grandes difficultés. La superstition, qui avait tracé leur portrait, leur donnait à toutes des figures basses et ridicules. La résistance du diable à une puissance sans bornes n'a point suffi pour lui assurer de la grandeur ou de la dignité; il est difficile de le représenter sans exciter le dégoût ou le rire, et, malgré le parti qu'en ont tiré quelques poètes chrétiens, le diable n'est rien moins que poétique. Le Tasse a lutté contre cette difficulté; son portrait du roi cruel des

---

(1) Canto IV, St. 3. Cette strophe est célèbre par l'harmonie imitative, autant que par la beauté des images.

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della Tartarea tromba;
Treman le spaziose atre caverne,
E l' aer cieco a quel romor rimbomba.
Ne si stridendo mai, dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Ne si scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

enfers, qu'il appelle Pluton, inspire l'horreur et l'effroi : « Une horrible majesté brille dans « son aspect féroce; elle en accroît la terreur, « et le rend plus superbe; ses yeux infectés de « poison étincellent d'un feu rouge, comme la « lumière d'une comète de mauvais augure; « une barbe épaisse et hérissée entoure son men- « ton, et descend sur sa poitrine velue; et sa « bouche souillée d'un sang noir et immonde, « s'ouvre comme un gouffre profond. » Mais on le sent déjà, cet horrible tableau approche du dégoût; il en produit davantage encore lorsque, dans la strophe suivante, il s'adresse à un autre sens, l'odorat, qu'il n'est jamais permis à la poésie de blesser (1). Le discours que Satan

---

(1) Canto IV, St. 7 et 8.

Orrida maestà nel fero aspetto
Terrore accresce, e più superbo il rende,
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto
Come infausta cometa il guardo splende;
Gl' involve il mento, e sù l'irsuto petto
Hispida e folta la gran barba scende;
E in guisa di voragine profonda
S' apre la bocca, d' atro sangue immonda.

Quali i fumi sulfurei ed infiammati
Escon di Mongibello, e il puzzo, e 'l tuono;
Tal della fiera bocca i negri fiati,
Tale il fetore e le favelle sono.
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati
Ripresse, e l' Idra si fè muta al suono :
Restò Cocito, e ne tremar gli abissi,
E in questi detti il gran rimbombo udissi.

adresse aux esprits infernaux est un premier modèle de cette sombre éloquence que lui prête Milton; la haine qui l'anime, et qui ne lui laisse considérer dans sa chute que les moyens de se venger, est assez violente pour ennoblir son caractère. Les démons, obéissant à sa voix, se séparent aussitôt; ils partent pour les différentes régions de la terre, des airs et des eaux, afin de réunir, contre l'armée chrétienne, tout le pouvoir qu'ils exercent sur les élémens, tout celui qu'ils acquièrent sur les hommes qui se dévouent à eux. Le soudan de Damas, Hydraotte, le plus célèbre des magiciens de l'Orient, à la persuasion de son mauvais génie, entreprend de séduire les chevaliers chrétiens par les charmes de sa nièce, l'enchanteresse Armide. L'Orient accordait à celle ci les premières palmes de la beauté; la ruse, l'adresse, et les intrigues les plus secrètes d'une femme ou d'une magicienne, lui étaient également connues. Armide, fière de ses charmes, se rend seule dans le camp des chrétiens; elle espère enivrer d'amour, par ses artifices, les plus redoutables des ennemis de sa patrie, et peut-être le grand Godefroi lui-même. C'est dans la peinture d'Armide, dans la peinture de tout ce qui est gracieux, tendre, voluptueux, que le Tasse s'est surpassé lui-même, et qu'il est inimitable. Les poètes de l'antiquité ne paraissent point avoir

senti si vivement la puissance de la beauté ; ils n'ont jamais exprimé, comme lui, l'enivrement qu'elle excite (1). Armide, entourée par tous les chevaliers, demande à être conduite au pieux Bouillon ; elle se jette à ses pieds pour implorer sa protection ; elle lui raconte que son oncle l'a dépouillée de son héritage ; elle prétend que cet oncle a voulu la faire empoisonner ; elle se représente fugitive et proscrite ; elle s'entoure de dangers imaginaires pour exciter la compassion de Godefroi et des chevaliers qui l'environnent ; et elle finit par le supplier de lui accorder une petite troupe de soldats chrétiens pour la reconduire à Damas, dont ses partisans ont promis de lui livrer une porte. Godefroi lui-même est ébranlé ; mais après avoir hésité, il refuse avec courtoisie de détourner des croisés du service de Dieu pour une œuvre toute humaine. Les chevaliers, que les larmes d'Armide avaient attendris, que sa beauté avait ravis d'amour, ne peuvent approuver la prudence de leur chef. Eustache, frère de Godefroi, et le plus ardent parmi les admirateurs d'Armide, parle au nom de tous les autres avec cette hardiesse, cette franchise chevaleresque, qui rendent l'époque des croisades plus propre qu'aucune autre à la poésie ; il rappelle le devoir de tous les cheva-

(1) Canto IV, St. 28 à 32.

liers de protéger les faibles, les opprimés, et surtout les femmes. « Ah! qu'il n'arrive point, « pour Dieu, qu'on répète en France, qu'on « redise partout où la courtoisie est en hon- « neur, que dans une cause aussi juste, aussi « pieuse, nous avons fui le danger et la fatigue; « je déposerais plutôt ici et mon casque et ma « cuirasse, je détacherais mon épée, et je ne « me permettrais plus d'employer indignement « mes armes et mon coursier, ou d'usurper en- « core le nom de chevalier (1) ». Godefroi, ébranlé par les instances de son frère, entraîné par le mouvement de toute l'armée, consent enfin à ce que dix chevaliers accompagnent Armide, pour la rétablir sur le trône de ses pères. L'enchanteresse, après avoir obtenu sa demande, s'efforce d'accroître le nombre de ses adorateurs, pour en entraîner sur ses pas d'autres que ceux que Godefroi lui accorde; et tous les manéges de sa coquetterie sont peints avec une délicatesse et une grâce qu'on trouve-

---

(1) Canto IV, St. 81.

Ah non sia ver per Dio, che si ridica
In Francia, o dove in pregio è cortesia,
Che si fugga da noi rischio o fatica
Per cagion così giusta e così pia;
Io per me quì depongo elmo e lorica,
Quì mi scingo la spada, e più non fia
Ch' adopri indegnamente arme o destriero,
O 'l nome usurpi mai di cavaliero.

rait difficilement dans les poètes érotiques, mais en même temps avec une noblesse qui rend ce tableau digne du poëme épique.

Nous venons d'analyser les quatre premiers chants de la Jérusalem délivrée; l'action est déjà commencée, les personnages les plus importans se sont fait connaître, les ressources des ennemis sont développées, les projets des puissances infernales sont annoncés, et l'on prévoit quels obstacles suspendront les conquêtes des croisés. Cependant le poète ne s'est arrêté nulle part pour nous faire connaître l'avant-scène par un récit; l'action marche toujours, et les événemens antérieurs à l'ouverture du poëme sont rappelés incidemment, et comme l'occasion s'en présente, sans suspendre pour eux le cours de l'histoire. Un long récit expose l'avant-scène de l'Odyssée et celle de l'Énéide; mais l'Iliade, qui a évidemment servi de modèle au Tasse, a, comme la Jérusalem, une marche non interrompue, et sans retour en arrière. A peu près tous les autres poètes épiques ont imité Virgile, soit pour rendre l'exposition plus facile, soit pour donner, par un long discours, une forme plus dramatique à leur narration. Vasco de Gama, Adam, Télémaque, Henri IV, ont chacun un récit important, qui occupe le second et le troisième livre de la Lusiade, du Paradis perdu, de Télémaque et de la Henriade. Plu-

sieurs critiques italiens firent un reproche sérieux au Tasse de ne s'être pas conformé au modèle donné par ses maîtres. Il semble qu'ils auraient dû mieux sentir toute la différence qu'on doit mettre entre l'imitation et l'observation des règles. Celles-ci ne prescrivent rien ; elles interdisent seulement ce qui est contraire à l'effet général, à l'émotion, au sentiment du beau. Cette émotion est arrêtée, et l'âme du lecteur demeure incertaine, s'il ne connaît pas les personnages auxquels on veut l'intéresser, et s'il ne comprend pas la suite des temps et des événemens au milieu desquels on veut le transporter. Mais la manière dont le poète met au fait de ce qui précède n'est point fixée par les lois de la poésie; au contraire, il faut lui savoir gré s'il en a trouvé une nouvelle, et si, ne se traînant pas sur les traces de ses prédécesseurs, il ne coupe pas son poëme, comme un ouvrage de fabrique, sur un patron commun. Or, le Tasse ne donne aucune difficulté à le comprendre ou à le suivre; il ne demande à ses lecteurs aucune connaissance qui précède celles qu'il leur donne; il est complet et satisfaisant, et il se soutient par lui-même. Il doit ce mérite, en grande partie, au soin rigoureux qu'il a apporté à s'instruire de la vérité des événemens, et à connaître, dans tous ses détails, la vraie situation des lieux où il place la scène de son

poëme. M. de Châteaubriand vient de lire ce poëme devant les murs de Jérusalem, et il a été frappé de cette vérité de description, qui semble réservée à un témoin oculaire. Le tableau de Jérusalem (lib. III, st. 55-57) est, à ce qu'il nous assure, d'une exactitude scrupuleuse. La forêt, située à six milles du camp, du côté de l'Arabie, et dans laquelle Ismène suscite de sombres enchantemens, est en effet encore debout à la même place : c'est la seule qu'on trouve dans le voisinage de la ville, et c'est bien de là que les croisés dûrent tirer tous les bois de leurs machines; on retrouve jusqu'à la tour où Aladin s'assit avec Herminie, jusqu'aux sentiers indiqués pour l'arrivée d'Armide, pour la fuite d'Herminie, pour les combats de Clorinde. Cette vérité scrupuleuse donne un nouveau prix au poëme du Tasse; elle unit plus intimement l'histoire à la fiction, et elle ne permet plus de séparer la première croisade d'avec le chantre qui l'a célébrée.

Dans la revue de l'armée croisée, le Tasse avait fixé notre attention sur un bataillon d'aventuriers, l'élite de toute la chevalerie chrétienne. Le chef de ce bataillon, Dudon de Consa, avait été tué par Argant, dans le premier combat livré sous les murs de Jérusalem. Il fallait donner un chef nouveau à ce corps de chevaliers, l'espoir de l'armée. Eustache, qui désire empê-

cher Renaud de suivre Armide, l'indique le premier comme digne de ce grade, et s'efforce d'enflammer son ambition. Gernand, fils d'un roi de Norwège, y prétend de son côté, et s'irrite de trouver un concurrent ; il répand contre Renaud des bruits injurieux ; Renaud l'entend, et lui donne un démenti : les deux chevaliers s'élancent l'un sur l'autre, malgré la foule qui s'efforce de les séparer, et Gernand est tué dans ce combat singulier. Les mœurs, les lois de la chevalerie demandaient qu'une offense à l'honneur fût vengée par le glaive ; mais, d'autre part, toutes les querelles d'honneur devaient être suspendues entre les croisés, et celui qui avait voué son épée à Jésus-Christ ne pouvait plus l'employer pour sa propre cause. Renaud, pour éviter un jugement militaire, se voit donc forcé à quitter le camp des croisés. Pendant ce temps, Armide emmène avec elle, non seulement les dix chevaliers que lui avait accordés Godefroi, mais plusieurs autres encore, qui, dans la première nuit après son départ, avaient déserté du camp pour la suivre. Tandis que l'armée est affaiblie par l'absence de tant de guerriers, elle est alarmée par la perte de ses convois, et l'approche de la flotte d'Égypte.

Le sixième chant s'ouvre par deux combats singuliers, que le Circassien Argant provoque en présence de toute l'armée, l'un avec Othon,

qui demeure son prisonnier, l'autre avec Tancrède. La nuit seule vient interrompre le second. Les deux guerriers sont également blessés; et Herminie, appelée à donner à Argant les soins que, dans les siècles de chevalerie, les femmes accordaient aux malades, dont elles étaient les seuls médecins, regrette de ne pas secourir plutôt le héros qu'elle aime, à qui elle doit de la reconnaissance, et qui a besoin d'elle. Elle se détermine enfin à aller le joindre dans le camp des Latins. Liée d'une étroite amitié avec Clorinde, elle profite de leur familiarité pour se revêtir de ses armes; elle se fait ouvrir, en son nom, les portes de la ville. Tout ce morceau, où le poids et l'effroi de son armure contrastent avec sa délicatesse, est écrit avec un charme inexprimable (1). « Le dur acier presse et accable son

---

(1) Canto VI, St. 92, 93.

Col durissimo acciar preme ed offende
Il delicato collo e l'aurea chioma :
E la tenera man lo scudo prende
Pur troppo grave e insopportabil soma :
Così tutta di ferro intorno splende,
E in atto militar se stessa doma;
Gode Amor ch' è presente, e tra se ride
Come all'hor già che avvolse in gonna Alcide.

O con quanta fatica ella sostiene
L'inegual peso, e move lenti i passi,
Ed a la fide compagnia, s'attiene
Che per appoggio andar dinanzi fassi;
Ma rinforzan gli spirti amore e spene

« col délicat, sa chevelure dorée; sa faible main « soulève le bouclier, fardeau trop lourd pour « elle, et dont le poids est insupportable; tout « entière elle est revêtue de fer, elle brille au- « dehors, et, avec une contenance militaire, elle « s'efforce de se dompter elle-même. L'Amour « est présent; il jouit et rit en cachette, comme « le jour où il revêtit Alcide d'un habit de femme. « Avec combien de peine elle contient ce poids « inégal, tandis qu'elle avance d'un pas lent! « comme elle s'appuie sur sa fidèle compagne, « qu'elle fait marcher devant elle! Mais l'amour « et l'espérance raniment ses esprits, et rendent « la vigueur à ses membres fatigués; elle arrive « enfin au lieu où son écuyer l'attendait, et elle « monte à cheval. » Dès qu'elle s'est éloignée de la ville, elle envoie son écuyer avertir Tancrède, et demander pour elle la sûreté dans le camp des Latins. Pendant ce temps, et pour calmer son impatience, elle s'avance sur une hauteur d'où elle voit ces tentes qui lui sont chères (1). « La « nuit régnait encore, aucun nuage n'obscurcis- « sait son front chargé d'étoiles, la lune naissante « répandait sa douce clarté; l'amoureuse beauté

E ministran vigore a i membri lassi:
Si che giungono al loco ove la aspetta
Lo scudiero, e in arcion sagliono in fretta.

(1) J'emprunte, pour ces quatre strophes, la traduction de M. de Châteaubriand.

« prend le ciel à témoin de sa flamme; le silence « et les champs sont les confidens muets de sa « peine. Elle porte ses regards sur les tentes des « chrétiens : O camp des Latins ! dit-elle ; objet « cher à ma vue ! quel air on y respire ! comme « il ranime mes sens, et les récrée ! Ah ! si ja- « mais le ciel donne un asile à ma vie agitée, je « ne le trouverai que dans cette enceinte : non, « ce n'est qu'au milieu des armes que m'attend « le repos. O camp des chrétiens ! reçois la triste « Herminie; qu'elle obtienne dans ton sein cette « pitié qu'Amour lui promit; cette pitié que, ja- « dis captive, elle trouva dans l'âme de son gé- « néreux vainqueur. Je ne redemande point mes « États; je ne redemande point le sceptre qui « m'a été ravi : ô chrétiens ! je serai trop heureuse « si je puis seulement servir sous vos drapeaux !

« Ainsi parlait Herminie; hélas ! elle ne pré- « voit pas les maux que lui apprête la fortune. « Des rayons de lumière, réfléchis sur ses armes, « vont au loin frapper les regards; son habil- « lement blanc, le tigre d'argent qui brille sur « son casque, annoncent Clorinde. » Non loin de là est une garde avancée des Latins, commandée par deux frères, Alcandre et Polypherne. Le dernier, croyant reconnaître Clorinde, court à elle pour la combattre. La fausse guerrière s'enfuit, et Tancrède, averti qu'on a vu Clorinde aux aguets près du camp, se flatte

que le message qu'il a reçu venait d'elle, et, tout blessé qu'il est, se met aussi à sa poursuite pour veiller à sa sûreté.

Herminie, en fuyant tout un jour, arrive dans un vallon solitaire qu'arrose le Jourdain, et où le bruit des armes n'était point encore parvenu : elle y est reçue par un vieux berger qui, dans la paix et dans l'innocence, soigne ses troupeaux avec ses trois fils. Il est impossible de faire une peinture plus gracieuse et plus touchante de la vie pastorale, dans laquelle Herminie se détermine à attendre des jours plus heureux (1). Tancrède, de son côté, égaré à sa poursuite, arrive au château d'Armide, où il est fait prisonnier par trahison. On ne le voit point reparaître le jour convenu pour renouveler avec Argant le combat singulier que la nuit avait interrompu : la fleur des guerriers a quitté le camp des chrétiens à la suite d'Armide. Cependant le vieux Raymond, comte de Toulouse, remplit la place de Tancrède, et le Tasse réveille l'intérêt, en opposant un vieillard au plus redoutable, au plus féroce des Musulmans, et en lui accordant l'avantage par le secours céleste. Le combat singulier est terminé, comme dans l'Iliade, par une flèche lancée du camp des Asiatiques sur le guerrier européen. Dans la mêlée

(1) Canto VII, St. 1 à 22.

qui s'ensuit, les Latins ont le désavantage. Le chant huitième les présente dans un plus grand danger encore : on rapporte dans le camp chrétien les armes ensanglantées de Renaud; plusieurs circonstances font croire qu'il a été assassiné par ses compatriotes : Alecto dirige les soupçons contre Godefroi lui-même. Les Italiens, dès long-temps jaloux des Français, prennent tous les armes pour venger leur héros; une horrible sédition bouleverse le camp, et paraît annoncer la guerre civile : elle est peinte de main de maître, ainsi que le calme et la dignité de Godefroi, qui fait rentrer les révoltés dans le devoir.

La situation des chrétiens devient cependant toujours plus périlleuse; Soliman, sultan des Turcs de Nicée, que les armes des chrétiens avaient chassé de son royaume au commencement de la guerre, s'était retiré chez le sultan du Caire, et il avait été chargé par lui de mettre en mouvement les Arabes du désert. Il arrive, au neuvième chant, dans la nuit qui a suivi le tumulte; une armée innombrable de Bédouins est à sa suite : ils fondent, au milieu des ténèbres, sur le camp des croisés; ils y répandent la confusion, tandis qu'Argant et Clorinde font une sortie, et attaquent le camp par son autre extrémité. Les Musulmans étaient conduits par tous les anges rebelles de l'enfer; mais Dieu ne

permet point que ces puissances malfaisantes assurent la victoire à ses ennemis. Il envoie l'archange Michel pour les dissiper, et après que les puissances surnaturelles se sont retirées du champ de bataille, les chrétiens recouvrent, par leurs propres forces, l'avantage dans le combat. Soliman est réduit à la fuite. Cependant l'enchanteur Ismène l'arrête sur sa route; il le reconduit dans Jérusalem, en le dérobant aux yeux ennemis par son pouvoir magique; en même temps il lui prédit les victoires futures des Musulmans, et la gloire de Saladin qu'il suppose descendu de Soliman. Il l'introduit dans le conseil d'Aladin, au moment où l'un des chefs proposait de capituler; et Soliman, par sa présence, rend le courage à ces guerriers abattus. D'autre part, les chevaliers qu'avait séduits Armide étaient rentrés dans le camp pendant la bataille. Ils racontent à Godefroi comment ils avaient été faits prisonniers par cette enchanteresse, comment ils avaient éprouvé le pouvoir de ses sortiléges, et comment elle les avait fait partir ensuite pour les envoyer dans les prisons du roi d'Égypte: mais Renaud, qu'ils avaient rencontré en chemin, les avait délivrés, et Tancrède avec eux. Ainsi, toutes les craintes répandues dans le camp sur la vie de Renaud sont dissipées, et l'ermite Pierre révèle, au contraire, les hautes destinées que le ciel réserve à ses descendans.

Le onzième chant s'ouvre par les pompes religieuses et les litanies avec lesquelles les chrétiens demandent le secours du ciel en se rendant en procession à la montagne des Oliviers. C'est ainsi qu'ils se préparent à livrer, le jour suivant, l'assaut aux murailles. Le commencement de cette grande journée est annoncé avec tout cet enthousiasme militaire que les poètes italiens savent si bien chanter, et que leurs soldats recommencent à connaître (1). L'assaut et la manière de combattre sont décrits avec une grande vérité de costumes; et quoique le Tasse, comme tous les poètes, donne beaucoup plus d'importance et de forces personnelles aux chefs, beaucoup moins aux soldats qu'ils n'en ont réellement, cependant son tableau est bien celui d'une bataille réelle, et non d'un combat de chevaliers errans. Au milieu de l'assaut, Godefroi de Bouillon, Guelfo de Bavière, et Raymond de Toulouse, sont blessés, et leur retraite décourage leurs soldats. Argant et Soliman sortent avec fureur des murailles de Jérusalem; ils écartent les Latins, et s'efforcent d'embraser la tour de bois où les guerriers étaient montés pour donner l'assaut. Tancrède, et Godefroi déjà pansé de sa blessure, leur résistent, et la nuit sépare les combattans.

---

(1) Canto XI, St. 19, 20.

Mais Clorinde, qui n'avait point pris une part assez éclatante à la bataille, veut se distinguer pendant la nuit par un autre exploit; elle médite une sortie pour brûler la tour de bois qui était demeurée à quelque distance des murs. Argant demande à l'accompagner. La guerrière, pour n'être point reconnue, se revêt d'une armure noire. Le vieux esclave qui l'accompagne, et qui a soigné son enfance, lui révèle sur sa naissance des secrets qu'elle ignorait encore; il lui apprend qu'elle est née chrétienne, qu'elle est fille de la reine d'Éthiopie, qu'elle est sous la protection de saint George, et que ce saint guerrier lui a plusieurs fois reproché en songe de ne l'avoir pas fait baptiser. Clorinde, quoique troublée par des songes semblables qu'elle avait eus elle-même, persiste dans son dessein. Les deux vaillans champions pénètrent au travers de la garde latine, et mettent le feu à la tour; mais comme ils se retirent accablés par le nombre, Argant rentre dans Jérusalem par la porte Dorée; Clorinde s'en écarte pour punir un assaillant, et elle trouve ensuite les murs fermés pour elle. Elle cherche alors dans l'obscurité à s'échapper de la mêlée. Tancrède seul la suit, et lorsqu'ils sont parvenus dans un lieu solitaire, il propose un combat singulier à ce guerrier inconnu, mais digne à ses yeux de se mesurer avec lui. Ce combat nocturne de deux amans

qui ne se connaissent pas, est le triomphe du Tasse. La bataille elle-même est peinte avec une grandeur de poésie inimitable (1). Mais lorsque Clorinde est mortellement blessée par son amant, le pathétique atteint à son plus haut période, et aucune poésie n'a rien présenté de plus déchirant. (2)

« Mais enfin l'heure fatale est arrivée qui doit « conduire à son terme la vie de Clorinde. Il

---

(1) Canto XII, St. 53 à 63.

(2) *Ibid.* St. 64 à 69.

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
Che 'l viver di Clorinda al suo fin deve;
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
Che vi s'immerge, e 'l sangue avido beve.
E la vesta che d'or vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
L'empie d'un caldo fiume; ella già sente
Morirsi, e 'l piè le manca egro e languente.

Quel segue la vittoria, e la trafitta
Vergine minacciando incalza e preme.
Ella mentre cadea, la voce afflitta
Movendo, disse le parole estreme.
Parole ch'a lei novo un spirto ditta,
Spirto di fè, di carità, di speme:
Virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
In vita fù, la vuole in morte ancella.

Amico, hai vinto, io ti perdon, perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave,
A l'alma sì, deh, per lei prega, e dona
Battesmo a me, ch'ogni mia colpa lave.
In queste voci languide, risuona
Un non so chè di flebile e soave,

« pousse de pointe son fer dans ce beau sein; le « fer s'y plonge, et en boit avidement le sang; « il remplit d'un fleuve tiède ce vêtement brodé « d'or, qui entourait sa poitrine délicate : déjà « elle sent qu'elle meurt, ses pieds languissans « et affaiblis chancellent sous elle. Il suit sa vic- « toire; il pousse, il presse en la menaçant la « vierge qu'il a transpercée. Elle, en tombant,

---

Ch' al cor gli serpe, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan, nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio;
Egli v' accorse, e l' elmo empie nel fonte,
E tornò mesto al grande uffizio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vidde, e la conobbe, e resto senza
E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morì già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise;
E premendo il suo affanno, a darsi volse
Vita con l' acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de sacri detti sciolse,
Colei di gioia trasmutossi e rise,
E in atto di morir lieto e vivace
Dir parea, s' apre il cielo, io vado in pace.

D' un bel pallor ha il bianco volto asperso,
Come a gigli sarian miste viole,
E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e 'l sole.
E la man fredda e nuda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna, e par che dorma.

« soulève sa voix affaiblie, et prononce ses der-
« nières paroles, telles qu'un esprit nouveau les
« lui dicte, un esprit de foi, de charité, d'espé-
« rance. Dieu met en elle ces vertus; car si elle
« lui fut rebelle pendant sa vie, il veut qu'elle
« le serve à sa mort.

« Ami, tu as vaincu; je te pardonne; et toi
« aussi pardonne, non à mon corps qui n'a plus
« rien à craindre, mais à mon âme; ah! prie
« pour elle, et donne-moi le baptême qui la-
« vera toutes mes fautes. — Dans cette voix lan-
« guissante résonne je ne sais quoi de touchant
« et de tendre, qui serpente dans le cœur de
« Tancrède, qui étouffe sa colère, et qui force
« ses yeux à verser des larmes. Non loin de là,
« du sein de la montagne, sortait en bouillon-
« nant un petit ruisseau; il y courut; il remplit
« son casque à la fontaine, et il revint triste-
« ment pour remplir son grand et pieux office.
« Il sentit trembler sa main comme il délaçait ce
« casque et découvrait ce visage qu'il ne con-
« naissait point encore; il la vit, il la reconnut;
« et il demeura sans voix, sans mouvement.
« Quelle vue! quelle reconnaissance! Il ne mou-
« rut point, car il rassembla dans cet instant
« toutes ses vertus, pour qu'elles servissent de
« garde à son cœur. Réprimant son tourment,
« il donna la vie avec l'eau sacrée à celle qu'il
« avait tuée avec le fer. Comme il prononce les

« paroles mystérieuses, le visage de Clorinde « s'épanouit, elle sourit, et, au moment de « mourir, elle semble dire avec joie : le ciel « s'ouvre, et je vais en paix. Sur son visage se « répand une belle pâleur, comme lorsqu'à des « lis se mêlent des œillets ; ses yeux se fixent sur « le ciel, et le ciel et le soleil semblent, dans leur « pitié, ne regarder qu'elle. Soulevant vers le « chevalier sa main nue et glacée, au lieu de « paroles, elle lui donne un signe de paix. C'est « ainsi qu'elle passe et semble s'endormir. »

Le désespoir de Tancrède est tel que doit l'exciter un si affreux malheur ; mais le Tasse, fidèle à la sensibilité de sa nation, qui ne veut jamais prolonger des peines trop vives, fidèle peut-être aux véritables règles de la poésie, qui ne doit jamais changer en un tourment réel les plaisirs de l'esprit, ne veut pas que le lecteur demeure sur cette affreuse douleur, et, avant de quitter Tancrède il lui administre, dans un songe, quelque consolation.

CHAPITRE XIV.

Suite du Tasse.

Un intérêt vif est peut-être le principe de tous les plaisirs de l'esprit, et si les critiques ont établi d'autres lois pour connaître, pour juger ce qui est beau selon les règles de l'art, le public entier juge toujours d'après son émotion; une lecture qui entraîne, qui ébranle l'âme, qui fait circuler le sang plus rapidement, qui trouble la respiration, qui prend possession du cœur tout entier, qui met ses fictions à la place de la réalité, a atteint pleinement le but que se proposait l'auteur; elle a fait sur le public l'effet le plus puissant auquel l'art puisse s'élever. Et si l'auteur d'une semblable fiction a su exciter une émotion si vive, sans mettre son lecteur au supplice, sans faire usage des tourmens plutôt que des sentimens moraux, le souvenir de cette lecture est aussi doux et aussi pur que sa première impression était vive; l'on admire encore l'invention poétique après que l'émotion est calmée, et l'on revient avec plaisir chercher une seconde et une troisième fois un mouvement de l'âme qui a été véhément sans être douloureux. Ce mérite

qui donne de l'attrait aux romans, qui fait le charme des tragédies, a manqué le plus souvent aux poëmes épiques : nous admirons presque toujours les plus célèbres, sans que cette admiration soit accompagnée d'une émotion bien vive, d'un désir bien ardent de voir la suite des événemens, d'un intérêt bien tendre pour les personnages; et l'épopée est, parmi les fictions nobles, celle qui fait verser le moins de larmes. Le Tasse, sous ce rapport, s'est montré supérieur à tous ses rivaux; l'intérêt romanesque de Tancrède et Clorinde est porté aussi loin que dans les romans d'amour, qui n'ont d'autre but que d'ébranler le cœur. Tancrède, le plus généreux, le plus brave, le plus loyal des chevaliers, laisse voir dans tout son caractère une teinte de modestie et de mélancolie qui gagne tous les cœurs. Clorinde, malgré le contraste entre sa valeur indomptable et cruelle, et les douces vertus qu'on attend d'une femme, attache de bonne heure par sa générosité. La catastrophe est la plus déchirante qu'aucun romancier ait jamais inventée, qu'aucun tragique ait jamais mise sur la scène; et cependant, en ôtant au généreux Tancrède, presque dès le milieu du poëme, tout espoir, tout but dans la vie, elle ne détruit point l'intérêt de ce qui doit suivre; l'ombre de Clorinde semble s'attacher désormais à ce héros malheureux, et il ne paraît

plus sur la scène sans ébranler le lecteur jusqu'au fond de l'âme.

La tour mouvante avec laquelle les chrétiens comptaient d'attaquer les murailles avait été brûlée par les efforts réunis de Clorinde et d'Argant. Ismène, pour empêcher les chrétiens d'en construire une nouvelle, met, par d'horribles enchantemens, sous la garde des démons la seule forêt d'où l'on puisse tirer des bois propres à faire des machines de guerre. L'effroi qu'inspirent ces lieux redoutables est communiqué au lecteur. « Un bruit inattendu sort de la forêt, « tel que le retentissement du tremblement de « terre; on croit y reconnaître et le murmure « du furieux Auster, et le gémissement de « l'onde qui se brise entre les rochers; on y en- « tend tout ensemble rugir les lions et les ours, « hurler les loups, et siffler les serpens; les trom- « pettes y retentissent, et le tonnerre y frappe « en éclats : un son seul représente tous ces sons « à la fois (1). » Les plus valeureux guerriers

(1) Canto XIII, St. 21.

Esce allor della selva un suon repente
Che par rimbombo di terren che treme;
E 'l mormorar degli Austri in lui si sente,
E 'l pianto d' onda che fra scogli geme.
Come rugge il leon, fischi il serpente,
Come urla il lupo, e come l' orso freme
V' odi, e v' odi le trombe, e v' odi il tuono.
Tanti e sì fatti suoni esprime un suono.

tentent en vain l'un après l'autre de pénétrer dans cette forêt qu'entourent des murailles de feu. Tancrède seul les franchit; mais ce héros, qu'aucune crainte ne pouvait atteindre, est vaincu par la pitié : l'arbre qu'il veut abattre de son épée verse du sang par les blessures qu'il lui a faites; la voix de Clorinde se fait entendre; elle lui reproche de venir troubler le dernier asile des morts : les guerriers tombés devant Jérusalem, lui dit-elle, sont attachés, comme à un corps nouveau, aux arbres de cette forêt pendant un nombre déterminé d'années. Tancrède ne se fie point complétement à ses sens, il soupçonne que ce qu'il entend est la voix d'un enchanteur et non celle de Clorinde; mais le doute seul le désarme, et il se retire vaincu.

Cependant l'on était parvenu aux jours les plus brûlans de la canicule, le soleil dardait à plomb ses rayons sur les sables du désert, et l'armée privée d'eau, étouffée par la chaleur et la poussière, succombait à la sécheresse. La peinture de ce fléau terrible est faite avec une vérité qu'aucun poète n'a peut-être égalée (1).

---

(1) Canto XIII, St. 54.

Non esce il sol giamai ch' asperso e cinto
Di sanguigni vapori, entro ed intorno
Non mostri ne la fronte assai distinto,
Mesto presagio d' infelice giorno.
Non parte mai, che 'n rosse macchie tinto,

« Jamais on ne voit se lever le soleil qu'il ne « soit entouré et que son front ne soit couvert « de vapeurs sanglantes, tristes présages d'un « jour malheureux; jamais il ne se couche sans « que ses taches rougeâtres menacent d'un tour- « ment égal à son retour.... Tandis qu'il verse « ses rayons du haut du ciel, partout où l'œil « mortel peut s'étendre à l'entour, on voit sé- « cher les fleurs, pâlir les feuilles, les herbes « altérées languir, la terre se fendre, les eaux « s'échapper, et les nuages stériles, dispersés « dans l'air, ne se présenter que sous l'aspect « de flammes dévorantes. Le ciel paraît comme

---

Non minacci egual noia al suo ritorno;
E non inaspri i già sofferti danni
Con certa tema di futuri affanni.

Mentre gli raggi poi d' alto diffonde,
Quanto d' intorno occhio mortal si gira,
Seccarsi i fiumi, e impallidir le fronde,
Assetate languir l' erbe rimira,
E fendersi la terra, e scemar l' onde,
Ogni cosa del ciel soggetta a l' ira;
E le sterili nubi in aria sparse
In sembianza di fiamme altrui mostrarse.

Sembra il ciel ne l' aspetto atra fornace,
Ne cosa appar che gli occhi almen ristaure;
Ne le spelonche sue zefiro tace,
E 'n tutto è fermo il vaneggiar de l' aure;
Solo vi soffia (e par vampa di face)
Vento, che move da l' arene maure,
Che gravoso e spiacente, e seno e gote
Co' densi fiati ad or ad or percote.

« une fournaise embrasée, aucun objet ne re-
« pose les yeux, le zéphyr se tait dans ses ca-
« vernes, et le mouvement des airs est calmé :
« seulement des sables de la Mauritanie s'élève
« quelquefois un vent tel que la flamme d'une
« torche, qui, de son souffle pesant et désagréa-
« ble, vient de temps en temps frapper les joues
« et le sein des chrétiens. » Le morceau tout entier est trop long pour le traduire; mais il n'y a pas un vers dans ces onze strophes (53-63) qui ne soit admirable, qui ne rende plus frappant le tableau, et qui ne donne une preuve de cette profonde connaissance de la nature, sans laquelle il n'existe point de grands poètes, parce que, sans elle, aucune création de l'imagination ne nous enlève par sa vérité. Les prières de Godefroi obtiennent enfin du ciel la pluie ardemment désirée par l'armée, et cette pluie rend à la vie et à la santé les hommes, les animaux et les plantes. Mais les enchantemens de la forêt ne peuvent être dissipés que par Renaud : c'est lui que le ciel a élu d'avance comme le champion qui doit soumettre Jérusalem; le ciel prépare le cœur de Godefroi à lui pardonner, celui de Guelfo à demander son pardon.

L'importance attribuée par le Tasse aux enchantemens de la forêt, le pouvoir d'Ismène, celui de l'enchanteur chrétien, et, en général, toute la partie merveilleuse et surnaturelle de

la Jérusalem délivrée, sont traités par Voltaire, dans son Essai sur la poésie épique, avec un mélange amer de moquerie et de mépris. Mais Voltaire, qui, dans cet Essai, avait montré combien le génie est indépendant des vaines règles des critiques, combien le goût varié des nations donne naissance à des beautés originales, que chacune méconnaît dans les autres, cesse d'être juste et impartial à l'instant où il est question de superstition. Il n'est plus poète, il n'est plus critique, mais seulement le champion de la philosophie de son siècle. Il traduit au tribunal de la raison, ou même de ses préjugés sceptiques, toute croyance qu'il n'a point adoptée, comme s'il était question de la vérité abstraite en poésie, et non de la vérité relative soit aux héros, soit au poète, soit aux lecteurs. Les enchantemens, la magie, sont vrais pour le temps des croisades, car ils formaient la croyance universelle; bien plus, les miracles des moines et les prestiges des démons nous sont présentés comme des faits historiques, encore que ces faits soient faux. Comment un philosophe sourirait-il de pitié en voyant un chevalier du douzième siècle croire aux esprits et aux sorciers, tandis qu'un historien serait rebuté, avec plus de raison, si on lui peignait ce même chevalier esprit fort? On ne peut, sans décharner l'histoire et lui ôter tout ce qui fait sa vie, séparer les faits des croyances,

moins encore, en poésie, peut-on faire revivre les temps passés en leur donnant les opinions de nos jours; et si les opinions qui leur furent propres répugnent tellement aux nôtres, que même pendant la lecture notre imagination ne puisse les admettre, les temps où de telles opinions furent en vogue sortent du domaine de la poésie, et ne peuvent nous être présentés d'une manière entraînante. Ainsi, je doute qu'un poëme européen pût jamais nous plaire, s'il était fondé sur la mythologie des Indous, des Chinois, des Péruviens; et cependant des poésies originales de ces différens peuples pourraient nous émouvoir. En effet, pour qu'une chose fausse soit vraie poétiquement, il faut, avant tout, que celui qui la conte puisse en paraître persuadé; ensuite que ceux qui l'écoutent aient en eux les germes d'une croyance semblable, encore que leur raison la repousse. Ainsi, un chrétien qui chante les divinités de l'Inde ne saurait nous ébranler, parce qu'il ne paraît point croire ce qu'il dit; ainsi l'allégorie que Voltaire lui-même substitue au merveilleux glace l'imagination au lieu de l'échauffer, parce qu'elle n'est la croyance ni du poète, ni des acteurs, ni des lecteurs. Mais si le merveilleux se rattache à nos préjugés, s'il tient à des opinions que nous connaissions dans leur ensemble, que nous ayons partagées nous-mêmes à une époque quelconque de notre

vie, que nous ayons du moins vu partager à d'autres, notre imagination, avide de jouissances, s'y prête aussi long-temps que le poète l'exige. La mythologie classique elle-même nous est tellement connue par notre éducation, qu'encore aujourd'hui un poète qui l'adopte sans mélange peut réveiller en nous les impressions que nous avons reçues de ceux de l'antiquité. Mais la superstition du moyen âge nous est tout autrement familière; c'est la maladie de notre propre génération, c'est par une lutte que nous nous en sommes dégagés, et nous y retombons naturellement dès que nous consentons à endormir notre raison.

Voltaire, en voulant bannir de la poésie le surnaturel, a trop oublié que croire est une grande jouissance; c'est un besoin, c'est un désir, dangereux sans doute; et le théologien, le philosophe, l'historien, l'homme d'État, doivent se tenir en garde contre cette avidité avec laquelle nous saisissons, nous adoptons le merveilleux sans l'examiner; mais la poésie n'est point appelée à être avare de nos jouissances; elle n'a pas de but, elle ne donne pas de leçons, elle veut seulement flatter l'imagination; et, loin de lui refuser cette douce ivresse, son grand art est de l'entretenir. Il est facile à Voltaire, il est facile à tout homme qui raisonne, de montrer que ces récits d'enchantemens, que ces sor-

ciers, que ces diables sont de vains contes populaires; mais aucune autre croyance surnaturelle n'aurait pris aussi puissamment possession de notre imagination, parce qu'aucune autre n'aurait été pour nous populaire; aucune autre mythologie, aucune allégorie n'aurait pu nous donner des émotions si vives pour Tancrède, pour Renaud, pour les héros dont le courage affronte ces pouvoirs surhumains, parce qu'aucune autre mythologie, aucune allégorie, n'aurait pu trouver en nous un si vif empressement à l'adopter.

Deux chevaliers sont envoyés pour enlever Renaud aux enchantemens d'Armide; ils trouvent près d'Ascalon un enchanteur chrétien qui leur apprend quelles embûches Armide avait tendues à Renaud, comment il était entré dans une île enchantée du fleuve Oronte, où des sirènes cherchaient à l'assoupir par leurs chants, en lui inspirant l'amour des voluptés. Déjà il s'était abandonné à un sommeil qui devait lui être fatal : Armide s'approchait pour se venger de lui, mais Armide elle-même fut captivée par les charmes de sa figure; et celle qui avait fait un usage coupable de l'amour, en le rendant esclave de sa politique, ressentit à son tour le pouvoir de cette passion. Armide avait alors fait placer Renaud sur son char enchanté, et elle l'avait transporté dans une des îles For-

tunées, pour être sûre de n'y trouver ni rivales, ni témoins de son ardeur; mais l'enchanteur chrétien pouvait combattre la magicienne par des armes plus puissantes que les siennes. En effet, il fait embarquer les deux chevaliers dans un bateau magique qui traverse la Méditerranée avec une extrême rapidité. Ils voient fuir devant leurs yeux toutes les villes maritimes de Syrie, d'Égypte et de Libye, et le poète les caractérise en peu de mots. C'est là que se trouvent des vers fameux sur Carthage (1): « L'orgueilleuse Carthage est renversée; à peine « le rivage conserve des vestiges de ses ruines « élevées; les cités meurent, les royaumes pé- « rissent; un peu de sable et d'herbe couvrent « leur faste et leur grandeur, et l'homme « cependant semble s'indigner d'être mortel : « orgueil et cupidité incroyables de notre es- « prit! »

D'autres strophes prédisent les découvertes de Christophe Colomb, et ces navigations aventureuses, qui ont étendu le nom d'un Italien sur

---

(1) Canto xv, St. 20.

Giace l'alta Cartago, a pena i segni
De l'alte sue ruine il lido serba;
Muoiono le città, muoiono i regni,
Copre i fasti e le pompe arena ed erba;
E l'uom d'esser mortal par che si sdegni?
O nostra mente cupida e superba!

l'une des quatre parties du globe (1). Les deux chevaliers parviennent ensuite aux jardins enchantés d'Armide, que le poète a placés à la cime d'une montagne, dans une des îles Fortunées. La peinture de ces lieux enchantés respire la mollesse et la volupté, et les vers eux-mêmes ont cette douceur et cette harmonie qui prépare à l'amour que tout respire auprès d'Armide. Au milieu du concert des oiseaux, le phénix chante avec un langage humain (2). Les guerriers découvrent les deux amans ensemble; ils attendent qu'Armide se soit éloignée de Renaud, pour lui montrer dans un miroir enchanté, et ses habits efféminés, et l'image même de son âme. Déjà Renaud avait été saisi de sa première ardeur pour les combats à la vue seule de leur armure. Les exhortations d'Ubaldo le font rougir de sa faiblesse, et il part avec les deux guerriers, malgré les supplications d'Armide, qui s'efforce de le retenir par les instances les plus tendres et les plus passionnées, ou tout au moins d'obtenir de lui la permission de le suivre. Il lui répond en homme en qui le devoir l'emporte sur l'amour, et qui se réveille de ses illusions sans renoncer à sa tendresse. Il part, il la laisse sur le rivage, où elle s'évanouit de douleur,

(1) Canto XV, St. 30 à 32.

(2) Canto XVI, St. 14 et 15.

lorsqu'elle voit qu'elle ne peut le retenir. Revenue ensuite à elle-même, elle détruit ses jardins et son palais enchanté, et elle se rend à Gaza, pour se ranger dans l'armée du soudan d'Égypte, parmi les ennemis de la foi.

Le soudan fait une revue de son armée; et le Tasse décrit ces soldats, et les pays d'où ils sont venus, avec cette plénitude de connaissances qui peut seule donner de la vie et de la vérité aux tableaux (1). Armide, au milieu de tous ces guerriers, promet de se donner elle-même avec son royaume, en récompense, à celui qui la vengera de Renaud; tandis que celui-ci, de retour sur les côtes de Syrie, reçoit en don de l'enchanteur chrétien des armes précieuses, sur lesquelles sont ciselées les actions glorieuses des prétendus ancêtres de la maison d'Este, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la croisade. L'enchanteur lui parle ensuite de ses descendans, et parmi eux il annonce un héros, dont il fait le plus pompeux éloge; c'est Alphonse II, dernier duc de Ferrare, que la postérité est loin de regarder avec des yeux si complaisans, et qui fit éprouver au Tasse lui-même son orgueil et sa dureté. (2)

Renaud, arrivé au camp, et repentant de ses

---

(1) Canto XVII, St. 4 à 32.

(2) *Ibid.* St. 90 à 94.

fautes que l'ermite Pierre lui fait reconnaître, est envoyé à la forêt enchantée, qui ne lui présente point, comme aux autres guerriers, des monstres et des objets de terreur, mais tous les charmes d'un paradis terrestre, toutes les amorces de la volupté (1). C'est par l'image d'Armide, que les démons, défenseurs de cette forêt, espèrent l'arrêter : elle paraît sortir de l'un des arbres, elle le supplie d'épargner son myrte favori, elle s'efforce de le couvrir de son corps contre l'épée de Renaud; mais le guerrier, assuré que l'image qu'il voit n'est qu'un vain fantôme, redouble ses coups; il ne s'arrête point lorsque des monstres effrayans se serrent autour de lui en le menaçant; l'arbre tombe enfin sous son épée, et dès qu'il est renversé l'enchantement est détruit, et la forêt retourne à son état naturel. Avec les arbres qu'on en tire les chrétiens préparent de nouvelles machines de guerre; elles sont plus ingénieuses que celles qu'on avait employées au premier assaut, mais telles cependant qu'on les construisait souvent dans le moyen âge. Godefroi dispose toute chose pour l'assaut : pendant le combat le secours miraculeux du ciel se manifeste de plusieurs manières; les feux des Musulmans sont repoussés sur eux-mêmes, un rocher tombe sur Ismène, et l'écrase au mo-

(1) Canto XVIII.

ment où il commençait de nouveaux enchantemens; toute la milice céleste, tous les guerriers morts au pied des murs de Jérusalem, se rassemblent dans les airs, pour participer à l'honneur de cette dernière victoire. Parmi les guerriers vivans, c'est Renaud, auquel le Tasse en attribue la gloire. Enfin, l'étendard de la croix est planté sur le rempart (1). Tancrède, dans ces derniers combats, rencontre Argant, qui, en lui disputant le passage, lui reproche d'avoir manqué au rendez-vous de l'honneur. Tous deux alors s'éloignent de la bataille; ils sortent de la ville pour assouvir leur antique haine par un combat singulier. Mais le féroce Argant, en tournant ses regards sur l'antique capitale du royaume de Judée, qui tombe entre les mains de ses ennemis, sent quelque attendrissement se mêler à sa fureur (2). « Ils s'arrêtent tous deux,

---

(1) Canto XVIII, St. 100.

(2) Canto XIX, St. 9 et 10.

Qui si fermano entrambi, e pur sospeso
Volgeasi Argante a la cittade afflitta.
Vede Tancredi che 'l pagan diffeso
Non è di scudo, e 'l suo lontano ei gitta.
Poscia lui dice: Or qual pensier t'a preso?
Pensi ch' è giunta l'ora a te prescritta?
S'antivedendo ciò timido stai,
È 'l tuo timore intempestivo omai.

Penso (risponde) a la città del regno
Di Giudea antichissima regina,

« et cependant Argant se retourne avec inquié-
« tude vers la cité malheureuse; Tancrède voit
« qu'il ne porte point d'écu pour sa défense, et
« il jette au loin le sien; puis il lui dit : — Quelle
« pensée t'arrête? reconnais-tu que ta dernière
« heure est enfin arrivée? Si cette prévoyance
« te rend timide, elle n'est désormais plus de
« saison. Je pense, répond Argant, à cette cité,
« antique reine du royaume de Judée, qui dans
« ce moment tombe vaincue. C'est en vain que
« j'essayai de la soutenir dans sa ruine fatale, et
« ta tête que le ciel me destine aujourd'hui ne
« suffit point à ma vengeance! »

Cependant les deux guerriers combattent avec acharnement; Tancrède, ayant obtenu l'avantage, offre deux fois au féroce Circassien la vie et la liberté; deux fois Argant refuse ses offres, et renouvelle ses outrages; il tombe, il meurt tel qu'il a vécu, incapable de faiblesse ou de crainte. Mais Tancrède, épuisé par le sang qu'il a versé dans le combat, n'a plus la force de rejoindre ses compatriotes, et il s'évanouit à peu de distance de son adversaire.

Che vinta or cade, e in vano esser sostegno
Io procurai de la fatal ruina.
E ch' è poca vendetta al mio disdegno
Il capo tuo che 'l cielo or mi destina.
Tacque, e incontra si van con gran risguardo,
Che ben conosce l' un l' altro gagliardo.

Les chrétiens, en se répandant dans Jérusalem, font un massacre horrible de tout ce qu'ils rencontrent; Aladin seul, avec quelques guerriers, et sous la protection de Soliman, se retire dans la tour de David, dernière espérance du peuple musulman. Ils se flattent de voir bientôt l'armée d'Égypte arriver pour leur délivrance. En effet, cette armée est en marche; Godefroi a envoyé vers elle, pour épier ses mouvemens, un écuyer de Tancrède, nommé Vafrin, qui parle toutes les langues de l'Orient. Vafrin est reconnu dans le camp musulman par Herminie; et cette princesse, amante de Tancrède, se détermine à suivre son écuyer dans le camp des Latins. Comme ils reviennent ensemble, et qu'ils s'approchent de Jérusalem, ils traversent le champ de bataille où Argant et Tancrède étaient étendus sans mouvement : Herminie croit d'abord que son amant a expiré; mais tandis qu'elle le presse dans ses bras, il donne quelques signes de vie; elle ferme ses blessures, qu'elle essuie avec ses cheveux; et bientôt elle trouve des guerriers latins, par qui elle fait rapporter Tancrède, non point dans son pavillon, mais à Jérusalem. C'est la demande du chevalier, qui, s'il doit mourir de ses blessures, veut auparavant avoir accompli son vœu, et mourir près du sépulcre de son Rédempteur.

L'armée égyptienne arrive enfin en vue de

Jérusalem; et au lever du soleil, le jour suivant, les Latins sortent à sa rencontre pour lui livrer bataille (1). Tous les poètes épiques ont peint des batailles; tous ont épuisé, pour ces morceaux soignés, leur plus brillante poésie, aucun peut-être n'a réussi à faire un vrai plaisir à ses lecteurs. Au milieu de ses combats et de ses victoires, Renaud rencontre le char d'Armide; mais après avoir dissipé le bataillon de ses amans qui avaient conjuré contre lui, il évite de s'approcher d'elle. Cependant Soliman et Aladin, témoins du combat, descendent de la tour de David, avec le reste de leurs soldats, pour se jeter dans la mêlée. Aladin rencontre Raymond de Toulouse, et le vieux roi tombe sous les coups du vieux guerrier. Soliman, d'autre part, rencontre Gildippe et Odoard, deux époux valeureux que jamais aucun désir, jamais aucun danger n'avait séparés : tous deux périssent par le fer du soudan de Nicée (2). Mais c'est la dernière de ses victoires : Renaud accourt pour les venger; Renaud atteint Soliman et le fait périr sous ses coups; il combat ensuite Tisapherne, le dernier défenseur d'Armide : cette princesse, survivant à tous les guerriers qui lui avaient promis de la venger, succom-

(1) Canto XX.

(2) *Ibid.* St. 94 à 100.

bant à la honte et à l'amour, veut mettre un terme à sa vie; mais Renaud l'atteint comme elle allait se frapper; il lui rappelle son ancien amour, il se déclare son chevalier; il la supplie de lui pardonner, et il parvient à l'apaiser. Godefroi remporte les dernières victoires. Rimédon et Émirène meurent de sa main; Altamore se rend à lui prisonnier (1). « C'est ainsi que Godefroi triomphe, et le jour, qui n'est point terminé, lui permet encore de conduire son armée victorieuse à la cité déjà délivrée, et à la sainte demeure du Christ. Le chef suprême s'avance vers le temple avec ses guerriers, sans déposer son manteau ensanglanté; il y suspend ses armes; il adore le grand sépulcre, et il accomplit son vœu. »

L'épopée tient avec raison le premier rang entre tous les genres de poésie, entre toutes les productions de l'esprit humain. C'est la plus vaste de toutes les créations harmoniques, c'est la plus grande extension possible donnée aux lois symétriques qui, ordonnant toutes les parties pour un seul but, font sentir dans chacune le plaisir de l'ensemble et de la perfection; qui ramènent toujours l'unité dans la variété, et qui initient en quelque sorte dans les secrets de la création, en faisant voir la pensée unique qui

---

1) Canto XX, St. 144.

dirige les actions les plus diverses, les intérêts les plus opposés. C'est déjà l'un des charmes de l'ode, que la régularité dans les mouvemens les plus variés de l'âme ; c'est l'essence poétique de la tragédie, que de ramener à une action principale toutes les actions subordonnées, et de faire admirer ainsi la pureté du dessein dans un sujet qui commence à être varié. Mais dans l'épopée, l'histoire de l'univers, celle des puissances célestes et terrestres, est soumise à ce même principe de symétrie, et le plaisir que donne l'art est d'autant plus grand, qu'il organise de plus vastes masses. Ainsi la beauté de Saint-Pierre de Rome, la beauté du Colysée deviennent sublimes par leur immensité : l'on croirait voir des montagnes qui se sont organisées, qui, cédant à une puissance supérieure, déploient la perfection de l'art dans leur ensemble et dans toutes leurs parties. Cette unité dans l'immensité est l'essence du poëme épique ; elle seule excite l'admiration ; sans elle on n'a plus qu'un roman en vers, que la vérité des détails, la fertilité de l'imagination, la vivacité du coloris, peuvent remplir de charmes, mais qui ne donne point une idée sublime du pouvoir créateur auquel il est dû.

L'opposition qu'on a voulu mettre entre l'Arioste et le Tasse, et qui a partagé long-temps l'Italie sur le mérite de ces deux grands hom-

mes, nous peut donner lieu de comparer le genre romantique avec le genre classique; non pour attribuer un poète à chaque genre, mais pour faire voir ce que le Tasse devait à tous deux. Ces deux littératures, de nature opposée, ont reçu leurs noms des critiques allemands; ils se sont déclarés avec vivacité pour le genre romantique, et ils ont fait considérer comme la conséquence d'un système, ce qui, avant eux, était regardé comme un écart de l'imagination, et la violation des règles les plus sages. Cependant nous devons adopter leur classification, puisque la poésie de presque toutes les nations modernes étant romantique, il serait injuste et absurde de vouloir la juger par d'autres règles que celles que les écrivains ont suivies.

Le nom de romantique a été emprunté de celui de la langue romane, qui était née du mélange du latin avec l'ancien allemand. De même les mœurs romantiques étaient composées des habitudes des peuples du Nord, et des restes de la civilisation romaine. La culture des anciens n'avait point, comme la nôtre, une double origine; tout y était plus un et plus simple. Les Allemands expliquent la différence entre les anciens ou classiques, et les modernes ou romantiques, par la différence de religion. Ils disent que les premiers, avec une religion matérielle, mettaient toute leur poésie dans les

sens ; que les seconds, dont la religion est toute spirituelle, placent toute la poésie dans les émotions de l'âme. L'on peut faire beaucoup d'objections à cette origine des deux poésies ; l'on peut surtout remarquer qu'à l'époque où la poésie romantique est née, dans des siècles d'ignorance et de superstition, le catholicisme s'était tellement rapproché du paganisme, qu'il ne pouvait pas avoir une influence directement contraire sur la poésie qui naissait de lui. Du moins faut-il reconnaître, quoi qu'on pense de leur origine, un but différent dans les poètes des deux époques. Ceux de l'antiquité voulaient exciter l'admiration par la beauté et la symétrie ; ceux des temps modernes veulent produire l'émotion par les sentimens du cœur, ou le cours inattendu des événemens. Les premiers ont mis beaucoup plus de prix à l'ensemble ; les seconds à l'effet dans quelques détails. Mais le Tasse a fait voir comment un homme de génie peut réunir les deux genres, comment il sait être classique dans l'ensemble, être romantique dans la peinture des mœurs et des situations. Son poëme a été conçu dans l'esprit de l'antiquité, il a été exécuté avec l'esprit du moyen âge. Nos habitudes, notre éducation, les morceaux touchans de notre histoire, peut-être même faudrait-il dire les contes de nos nourrices, nous ramènent toujours aux temps et aux

mœurs de la chevalerie : tout ce qui s'y rapporte agit sur notre sensibilité ; tout ce qui tient aux temps mythologiques et à l'antiquité n'agit au contraire que sur la mémoire. Les deux époques de la civilisation ont eu leurs temps héroïques qui les ont précédées ; les Grecs voyaient devant eux les compagnons d'Hercule, et nous les paladins de Charlemagne : ces deux races de héros sont peut-être la création de l'imagination d'un âge postérieur ; mais c'est justement ce qui rend leur rapport plus vrai avec l'âge qui les a créées. Les temps héroïques sont l'idéal des temps postérieurs ; c'est le modèle de perfection qu'ils se proposent, celui qui est dans le rapport le plus complet avec leurs opinions, leurs préjugés, leurs sentimens domestiques, politiques et religieux. C'est par conséquent par un retour à cet héroïsme que la poésie peut ébranler le plus fortement ou l'esprit ou le cœur. La poésie, du moins celle du grand genre, a pour but, de même que tous les beaux-arts, de transporter du monde réel dans le monde idéal. Tous les beaux-arts cherchent à retracer ces formes primitives de la beauté, que rien n'égale dans le monde, mais dont l'empreinte a été placée dans notre cœur, comme le modèle auquel nous devons tout comparer. Il n'est pas vrai que la Vénus d'Apelle ne fût que la réunion de ce que le peintre avait

trouvé de plus beau dans les plus belles femmes : son image existait dans le cerveau d'Apelle antérieurement à cette réunion ; c'est d'après cette image qu'il choisissait des modèles pour les diverses parties ; cette image primitive pouvait seule mettre en harmonie les modèles divers qu'il rassemblait, et ce secours purement mécanique, pour retracer aux yeux de belles formes, lui avait servi à mettre en évidence ce qu'il avait déjà en lui, le modèle de la beauté, tel que les hommes l'ont conçu ; modèle qui ne peut être confondu avec aucune forme humaine.

De même il y a pour la beauté du caractère, pour la beauté de la conduite, même pour la beauté de la passion, j'ai presque dit pour la beauté du crime, un idéal qui n'a point été rassemblé de divers individus, qui n'est pas le fruit de l'observation, de la comparaison, mais qui est antérieur à tout, qui est comme la base de notre conscience poétique. L'observation nous fait voir que cet idéal n'est point le même pour toutes les nations ; il est modifié par des causes générales, souvent inconnues, mais qui paraissent tenir aux races presque autant qu'à l'éducation. Le héros français ne sera point dans notre imagination semblable au héros italien, espagnol, anglais ou allemand ; tous ces héros modernes seront plus différens encore des héros

de l'antiquité; tous ces héros modernes porteront toujours le caractère de la race romantique, formée du mélange des Germains et des Latins. Notre imagination créera toujours pour nous le héros moderne, tel qu'il puisse être en harmonie avec celui de tout autre peuple européen; mais notre imagination ne pourra jamais seule nous donner le héros antique; il faudra l'aider par notre mémoire, il faudra le faire d'après ce qu'on nous en raconte, non d'après ce que nous en sentons. C'est là sans doute ce qui nous refroidit dans toute récréation classique moderne. Dans le genre romantique, on en appelle immédiatement à notre propre cœur; dans le genre classique, il semble qu'on ne veuille y arriver qu'à travers des *in-folio,* et que chaque émotion qu'on nous donne, doive être justifiée par la citation d'un ancien auteur.

Nous avons admiré dans le Tasse la beauté antique de son poëme, celle qui tient à la perfection de l'ensemble et à la régularité de la marche; mais ce mérite, le premier peut-être à nos yeux, n'est pas celui qui a rendu son ouvrage populaire : c'est par son côté romantique qu'il est en harmonie avec les sentimens, avec les désirs et les souvenirs des Européens; c'est parce qu'il chante des héros dont nous avions déjà le type dans le cœur, qu'il est chanté à son tour par les gondoliers de Venise, qu'un peuple

entier le conserve dans sa mémoire, et que dans les nuits d'été les matelots s'appellent et se répondent en célébrant les douleurs d'Herminie, ou la mort de Clorinde.

Un homme qui a donné à l'Italie l'avantage si rare d'avoir un poëme épique, un homme qui a illustré sa patrie et le règne du prince sous lequel il a vécu, aurait pu s'attendre à des égards, à une bienveillance qu'on ne refuse pas à de moindres talens; aucune vie cependant n'a été plus cruellement traversée que celle du Tasse, aucune ne paraît abandonnée à un malheur plus obstiné. Nous avons dit qu'il était né à Sorrento, près de Naples, le 11 mars 1544, de Bernard Tasso, gentilhomme de Bergame, qui avait obtenu lui-même une grande réputation poétique : c'était déjà onze ans après la mort de l'Arioste. Le Tasse reçut sa première éducation dans le collége des Jésuites à Naples, et dès l'âge de huit ans, son talent pour les vers y avait été remarqué. Bientôt après, la persécution contre le prince de San-Severino, dans laquelle son père fut enveloppé, le chassa du royaume de Naples. Après quelque séjour à Rome, il fut envoyé à Bergame, où il se perfectionna dans les langues anciennes. Pendant une année (1561), il étudia le droit à Padoue; son père aurait voulu le lui voir professer plutôt que de cultiver la poésie, qui n'avait point pu lui assurer à

lui-même l'indépendance ou le bonheur. Mais Torquato était entraîné invinciblement par son génie. Déjà sa réputation comme poète s'était étendue, et bientôt elle lui procura un premier chagrin. Pendant un séjour qu'il faisait à Bologne, il fut accusé d'être l'auteur de quelques sonnets satiriques qui avaient offensé le gouvernement. Les archers entrèrent dans sa chambre, et visitèrent ses papiers. Le Tasse, dont le caractère était très irascible, se regarda comme offensé dans son honneur. Il se retira à Padoue; c'est là qu'il acheva, à l'âge de dix-neuf ans, son poëme de Rinaldo, en douze chants, sur les amours de Renaud de Montauban avec la belle Clarice, dans la première jeunesse de ce héros : c'était un roman de chevalerie errante; il le traita à la manière de l'Arioste. Il le publia en 1562, et le dédia au cardinal Louis d'Este, frère du duc Alphonse II, qui régnait alors à Ferrare. Ce prince vaniteux et jaloux, qui fut souverain de Ferrare et Modène de 1559 à 1597, épuisa ses États par son faste. Il voulait tenir le premier rang parmi les ducs d'Italie; il s'efforçait de se l'assurer par la protection de la maison d'Autriche à laquelle il était allié. Il accueillit avec empressement le grand homme qui fit l'ornement de sa cour, mais qu'il traita si cruellement ensuite. Le Tasse fut appelé à Ferrare en 1565 : on le logea dans le château, et on lui

assigna un revenu honnête, sans lui imposer aucun travail. Dès-lors il commença sa Jérusalem délivrée, dont la gloire précéda la publication, et qui, connue seulement par quelques fragmens, était attendue avec impatience. En 1571, il accompagna le cardinal d'Este à Paris, où il fut reçu de même avec distinction. Peu après son retour, il vit représenter à la cour de Ferrare, avec des applaudissemens universels, son Amynte qu'il venait de composer, sans interrompre pour cela ses grands travaux. Déjà il annonçait son espérance d'égaler l'Arioste, mais dans un genre plus élevé que celui de l'Homère de Ferrare; et dans un dialogue critique, intitulé *Gonzaga*, il avait cherché à faire sentir quelle unité devait régner dans le plan d'une épopée, et quel sérieux appartenait à la chevalerie, qu'il admirait et qu'il aimait de bonne foi, tandis que tous les poètes italiens ne se permettaient jamais de la traiter qu'en plaisantant. Ses sonnets, dont il a écrit plus de mille, et ses autres poésies lyriques, où il s'est montré l'émule de Pétrarque, et presque son égal en harmonie comme en sensibilité et en délicatesse, faisaient voir en même temps avec quelle vérité, avec quelle pureté son cœur s'enflammait pour l'amour et pour tout ce qui était grand, noble et élevé. Cependant les courtisans, au milieu desquels il vivait, lui reprochaient déjà

le culte enthousiaste qu'il rendait aux femmes, et cette rêverie continuelle d'amour et de chevalerie dans laquelle il semblait vivre.

Le Tasse, admis à la familiarité des grands, se crut assez leur égal pour ressentir et exprimer de l'amour, assez leur inférieur pour être troublé sans cesse des suites de sa passion. Ses vers nous apprennent qu'il aimait une dame du nom de Léonore; mais on croirait l'y voir alternativement amoureux de Léonore d'Este, sœur du duc Alphonse; de Léonore de San-Vitale, femme de Jules de Tiene, et de Lucrèce Bendidio, l'une des dames d'honneur de la princesse. Il semble qu'il cachait, sous le nom de la seconde, l'amour trop présomptueux qu'il avait osé offrir à la première. Passionné à l'excès, imprudent dans ses discours, emporté avec fureur, il montrait, dans le moment du danger, une bravoure digne des temps héroïques; mais sa tête se troublait ensuite par réflexion sur son imprudence, ou sur les convenances qu'il croyait avoir blessées. Un courtisan à qui il avait confié ses secrets le trahit malicieusement : le Tasse l'attaqua l'épée à la main dans la salle même du duc; son adversaire fut exilé avec ses trois frères, qui avaient tous ensemble tiré l'épée contre le poète. Une autre fois, le Tasse voulut frapper de son couteau un domestique, dans les appartemens de la duchesse d'Urbin, sœur d'Alphonse;

c'est alors qu'il fut mis aux arrêts : il avait trente-trois ans ; c'était en 1577. Mais à peine sa colère fut-elle calmée, qu'il s'abandonna à une terreur où l'imagination d'un poète n'avait pas moins de part, sur les suites de son imprudence ; sa tête se troubla tout-à-fait : il trouva moyen de s'évader, et il s'enfuit jusqu'à Sorrento. Il en revint ensuite, et il parcourut l'Italie dans une agitation toujours croissante. Ce fut sans argent, sans passe-port, sans équipage, qu'il se présenta à Turin, où la police voulait d'abord lui refuser l'entrée de la ville. A peine y avait-il été accueilli, qu'il s'échappa de nouveau de la cour du duc de Savoie, où il se figura qu'on voulait le trahir. Cependant son amour le rappelait à Ferrare ; ses amis négocièrent pour obtenir sa grâce, et le duc, qui croyait son honneur compromis si le poète le plus célèbre de l'Italie continuait à porter de cours en cours ses plaintes contre la maison d'Este, et son mécontentement, se montra fort disposé à le bien recevoir. Le poète revint à Ferrare en 1579, à l'époque même du mariage d'Alphonse II avec Marguerite de Gonzague. Négligé par le souverain, au milieu des fêtes de cette solennité, il crut découvrir dans ses courtisans et ses domestiques des traces de méfiance ou de moquerie, et il s'abandonna, avec son impétuosité ordinaire, au ressentiment qu'il en

éprouvait. On a raconté aussi qu'un jour où il se trouvait à la cour près du duc et de la princesse Éléonore, il fut si frappé de la beauté de celle-ci, que, dans un transport d'amour, il s'approcha d'elle vivement, et l'embrassa aux yeux de toute l'assemblée. Le duc, se retournant froidement vers ses courtisans, leur dit : « Quel dommage « qu'un si grand homme soit devenu fou ! » et, sous ce prétexte, il le fit enfermer à Sainte-Anne, hôpital des fous de Ferrare. L'anecdote est tout au moins fort douteuse ; et lors même que la punition aurait été méritée, la rigueur avec laquelle elle fut maintenue était l'effet de la politique du duc plus que de son ressentiment. Il ne pouvait consentir à laisser errer en Italie un grand homme qu'il avait offensé, et qui, après avoir donné du lustre à sa cour, irait la déprécier et en orner une autre. Il voulait qu'il fût fou, en effet, pour justifier sa sévérité ; et aux yeux d'un prince égoïste, insensible, accoutumé aux formes et à l'étiquette, ne connaissant d'autre mobile des actions que l'intérêt et la vanité, un poète toujours enthousiaste, impétueux dans toutes ses impressions, irascible comme un enfant, et s'apaisant ou s'adoucissant de même, n'était pas très différent d'un fou. L'arrestation du Tasse acheva de troubler son imagination. Il croyait tour à tour avoir tenu des discours offensans contre le prince, avoir

trop manifesté ses transports amoureux, avoir même donné lieu de soupçonner sa foi. Il adressait ses plaintes à tous ses amis, à tous les princes d'Italie, à la ville de Bergame sa patrie, à l'empereur, au saint office de Rome, implorant de leur pitié sa liberté. Son corps était affaibli par tant d'agitation : il se croyait tour à tour ou empoisonné ou ensorcelé ; il croyait voir des apparitions menaçantes, et il passait ses nuits dans des veilles cruelles.

Pour ajouter encore à son malheur, son poëme fut imprimé, sans sa permission, sur une copie imparfaite ; les éditions se multiplièrent, toujours sans son consentement, à l'époque même où il était resserré comme fou ; et la surprise, même l'enthousiasme du public italien allumèrent la guerre littéraire la plus acharnée contre sa Jérusalem. Les admirateurs de l'Arioste voyaient avec peine qu'on osait comparer un nouveau-venu à leur idole ; le culte enthousiaste que quelques amis rendaient au Tasse leur fit perdre toute patience. Camillo Pellegrini voulut prouver, en 1584, combien le Tasse s'était élevé au-dessus de l'Arioste ; ce fut le signal de la guerre ; et les détracteurs du Tasse mirent d'autant plus de violence à l'attaquer, qu'il leur semblait qu'on l'avait élevé plus haut. Le Tasse, au milieu des angoisses de sa captivité, avait conservé toute la vivacité des sentimens qui l'a-

vaient rendu poète ; il se défendit avec chaleur, quelquefois avec esprit, souvent avec subtilité ; il en appela à l'autorité d'Aristote qu'on voulait établir comme juge entre l'Arioste et lui ; mais il se crut terrassé par l'Académie de la Crusca de Florence, qui se déclara contre lui, et qui commençait à acquérir cette autorité sur le langage, qu'elle a exercée depuis en Italie. Dès-lors peut-être il projeta, et, en 1588, il commença péniblement et avec un esprit abattu, à exécuter l'entreprise douloureuse de refaire son poëme. C'est ainsi qu'il écrivit sa *Jerusalemme conquistata*, qu'il allongea de quatre chants. Il retrancha le touchant épisode d'Olinde et Sophronie, qu'on lui avait reproché comme détournant l'intérêt avant que l'action fût commencée ; il changea en Ricardo le nom de Rinaldo ; il fit de ce héros un des Normands conquérans du royaume de Naples, et il lui ôta tout rapport de parenté avec la maison d'Este qu'il ne cherchait plus à flatter ; il corrigea des mots, des phrases sur lesquelles on lui avait fait des critiques grammaticales ; mais il fit perdre à son poëme la vie et l'inspiration : presque toutes les strophes sont changées, et presque toujours pour être plus mal rendues. J'ai vu, à la Bibliothéque de Vienne, le manuscrit même du Tasse, avec ses nombreuses ratures : c'est un triste monument de la décadence d'un beau génie

auquel l'infortune a fait perdre tout son ressort.

Le Tasse passa sept ans enfermé à l'hôpital des fous, sans que les volumineux écrits qui sortirent de sa plume pendant ce temps pussent convaincre Alphonse II qu'il était dans son bon sens. Les princes d'Italie s'interposèrent pour le Tasse auprès du duc de Ferrare, qui mit son amour-propre à résister à toutes leurs instances, et qui s'obstina d'autant plus, que ses rivaux de gloire, les Médicis, mettaient plus de vivacité à demander la liberté du poète. Enfin, il sortit de captivité le 5 juillet 1586, d'après les instances de Vincent de Gonzague, prince de Mantoue, à l'occasion du mariage de la sœur de celui-ci avec le cruel Alphonse. Après avoir séjourné quelque temps à Mantoue, il passa dans le royaume de Naples; mais en chemin il fut obligé d'écrire de Loretto au duc de Guastalla, pour lui demander, à titre d'aumône, un présent de dix écus, sans lequel il ne pouvait continuer son voyage. De tout temps il avait dérangé ses affaires, et éprouvé des besoins d'argent. On conserve de lui un testament, de l'année 1573, par lequel on voit que ses habits étaient alors en gage chez des Juifs; il ordonnait qu'après les avoir vendus et avoir payé ce qu'il devait dessus, on employât le reste à faire mettre une pierre avec une inscription sur le tombeau de son père. Si

l'argent qu'on retirerait de ses effets ne suffisait pas, il se flattait que madame Éléonore, par amour pour lui, voudrait bien suppléer à ce qui manquerait. Il vécut encore neuf ans, tantôt à Rome, tantôt à Naples; le plus souvent dans la maison d'amis illustres et généreux, mais qui ne réussissaient qu'avec peine à le sauver de sa mauvaise fortune (1). Ses dernières lettres sont remplies de détails sur ses embarras pécuniaires. Enfin, le cardinal Cinzio Aldobrandini le prit à Rome dans sa maison; il avait préparé pour lui une fête dans laquelle le Tasse devait être couronné au Capitole; mais la mort devança cette cérémonie. Le poète, dont l'imagination était frappée sur sa santé, et qui s'administrait sans cesse à lui-même des remèdes nouveaux et toujours trop actifs, mourut à Rome, le 25 avril 1595, âgé de cinquante et un ans.

Quoique la gloire du Tasse soit attachée à sa Jérusalem délivrée, un autre de ses ouvrages, son Amynte, jouit d'une juste célébrité. L'imitation des anciens avait donné de bonne heure aux Italiens une poésie pastorale. Virgile avait fait des églogues, et les modernes se croyaient obligés d'en faire aussi. L'imitation dans ce genre aurait pu avoir quelque chose de moins servile, parce que la vie champêtre idéalisée est à peu

(1) Tasso, edit. Veneta, t. x, p. 68.

près la même pour les anciens et pour nous. Les églogues de Virgile ne peignent ni ce qui est, ni ce qui doit être, mais plutôt les rêves du bonheur que la vue de la campagne nous inspire; la simplicité, la douceur, l'innocence, que nous aimons à faire contraster avec notre état habituel. La langue italienne paraissait plus propre qu'une autre, par sa grande naïveté et par sa grâce, à rendre le langage de ces hommes que nous aimons à nous figurer semblables aux enfans : la beauté du climat, les charmes de la contemplation et de l'indolence dans ces heureuses contrées, paraissent y préparer des rêveries pastorales; les mœurs mêmes des paysans italiens se rapprochent plus des bergeries que celles d'aucun autre peuple. Il n'y aurait point eu besoin, pour les poètes, de recourir à l'Arcadie; les collines de Sorrento, où le Tasse était né, les rives du Sebète, ou quelque vallée paisible et reculée du royaume de Naples, auraient pu tout aussi-bien être la scène où il aurait placé ses bergers idéalisés, sans les faire renoncer aux mœurs et aux usages de son temps. C'est ainsi que, dans la Jérusalem délivrée, il avait fait un berger moderne, mais cependant idéal et poétique, du pasteur qui donne un refuge à Herminie.

Les nombreux poètes italiens qui avaient déjà écrit des bucoliques avaient adopté un autre

système : Sannazar, le plus fameux d'entre eux, auquel nous reviendrons dans le prochain chapitre, avait voulu, dans son imitation, se tenir plus près de Virgile; il avait pris ses bergers dans les temps fabuleux de la Grèce, et il avait adopté pour eux la mythologie des Grecs; nos poètes bucoliques français, et Gessner chez les Allemands, ont eu la même prétention, et tous étaient, je crois, dans l'erreur. L'imagination et le cœur s'associent mal à des impressions aussi complétement étrangères : nous adoptons volontiers beaucoup de choses au-delà de celles que nous connaissons; mais ce n'est qu'avec répugnance que nous prenons pour base de notre croyance poétique ce que nous savons être faux. Apollon, les Faunes, les Nymphes, les Satyres ne paraissent jamais dans une poésie moderne sans répandre autour d'eux un froid glacial; leur nom seul nous fait penser à comparer et à juger, et cette disposition est la plus contraire de toutes à l'entraînement, à la sensibilité et à l'enthousiasme.

Un poète ferrarais, Agostino Beccari (1510 à 1590), donna un nouveau développement à la poésie bucolique; il fut le vrai inventeur du drame pastoral. Sa pièce intitulée *le Sacrifice* fut représentée, en 1554, dans le palais du duc de Ferrare, Hercule II; elle fut imprimée l'année suivante. Beccari, comme Sannazar, plaçait

ses bergers en Arcadie; il adoptait pour eux les mœurs et la mythologie de l'antiquité; mais il lia leurs conversations par une, ou plutôt par plusieurs actions dramatiques. Pendant les fêtes annuelles de Pan, qu'on célébrait entre les monts Ménale et Erimante, trois couples de bergers et de bergères, séparés par des obstacles différens, sont réunis par les soins de deux vieillards favorables aux amans, et deviennent heureux, en dépit des embûches qu'un satyre tend aux bergères, et de la jalousie avec laquelle Diane veut conserver la froide indifférence de ses nymphes. Des chœurs et des morceaux de chant sont entremêlés à cette pièce dont la musique eut quelque célébrité; mais les cinq longs actes dont elle est composée sont d'une froideur mortelle. On entend les bergers discourir sans cesse, on ne les voit jamais agir; leurs conversations langoureuses dégoûtent presque de l'Arcadie et de l'amour; et quant au satyre et à un valet ivrogne qui furent destinés à réjouir les spectateurs, leur gaieté grossière rebute et ne fait pas rire.

Dix-huit ans plus tard (1572), le Tasse fit paraître son Amynte, dont il devait en partie l'idée au *Sagrifizio* de Beccari. Cette pièce appartient encore à l'enfance de l'art dramatique. Quelque éloignées que les pastorales fussent des mystères par lesquels le théâtre avait été renou-

velé, il est douteux qu'elles leur fussent supérieures; car la vie, l'action et l'intérêt, sont au moins aussi nécessaires au drame, que l'observation des règles et le respect pour les unités. L'Amynte, tout comme *le Sagrifizio*, tout comme l'Orphée de Politien, n'est qu'une suite d'églogues assez mal liées; mais le talent des détails, les charmes du style, et le coloris de la poésie, font oublier les défauts de l'ensemble, et le grand homme a su, même dans un mauvais genre, élever un digne monument à son génie.

La fable d'Amynte est très peu développée; amoureux de Sylvie, qui dédaigne son amour, il la délivre des mains d'un satyre qui l'avait enlevée, et il n'obtient aucun signe de reconnaissance. Elle va joindre les autres nymphes à la chasse; mais après avoir blessé un loup, elle s'enfuit devant lui, en perdant son voile, qu'on retrouve ensuite déchiré et ensanglanté : des bergers annoncent à Amynte que Sylvie a été la proie des loups qu'elle avait provoqués. Il veut mourir, il se précipite du haut d'un rocher; et un berger vient annoncer sa mort sur le théâtre, au moment où Sylvie raconte comment elle a échappé à la bête féroce, dont on la croyait victime. Jusques alors insensible, elle est enfin touchée de ce qu'Amynte est mort pour elle; elle cherche son corps pour lui donner la sépulture; elle parle de le suivre dans le

tombeau : mais on annonce bientôt qu'elle l'a trouvé froissé seulement de sa chute, et qu'ils sont désormais heureux par l'amour l'un de l'autre. Toute cette action, très invraisemblable et assez mal liée, se passe derrière la scène. Chaque acte, et il y en a cinq, commence par le récit d'une catastrophe inattendue; mais le succès de l'Amynte est dû bien moins à l'intérêt du drame qu'à la mollesse de la versification, à l'amour et à la volupté qu'on y respire à chaque ligne. Toute autre pensée, tout autre sentiment semblent bannis de l'Arcadie; ces bergers, ces bergères parlent sans cesse de mourir, et cependant leur désespoir n'a rien de sombre, rien de farouche, c'est celui de l'amour, il semble un enivrement de la vie.

Cette impression est refroidie quelquefois par les *concetti*, ou oppositions maniérées de mots et d'idées, qui s'introduisirent vers cette époque, pour la seconde fois, dans la poésie italienne, et qui, séduisant les imitateurs par une apparence d'esprit et par une invention ingénieuse, l'ont soumise dans le siècle suivant à l'empire du mauvais goût. Ainsi l'Amour dit, dans le prologue : « Elle ne sait point le voir, « aveugle elle-même et non point moi, qu'un « vulgaire aveugle a nommé aveugle. » Ailleurs Daphné dit : « Ma grâce m'était disgracieuse, « et tout ce qui en moi plaisait aux autres m'é-

« tait déplaisant » (1). Ces jeux de mots, dont le Tasse donna le funeste exemple, qui gâtent souvent son style et refroidissent le cœur dans sa Jérusalem, et qui se retrouvent bien plus fréquemment dans ses sonnets, furent imités plus facilement que ses beautés. Au reste, son Amynte tout entier fut pendant quelque temps un modèle que tout le monde s'efforçait de copier. A la fin du seizième siècle, douze ou quinze poètes italiens publièrent des drames pastoraux; quatre ou cinq femmes, un souverain de Guastalla, un Juif nommé Léon, s'essayèrent dans le même genre. D'autres, voulant paraître inventeurs tandis qu'ils n'étaient que copistes, transportèrent la scène sur les bords de la mer, et donnèrent au public des drames pêcheurs, comme on avait déjà des églogues pêcheuses et des églogues marines. La plus distinguée de ces compositions est l'Alcée d'Antoine Ongaro, qui, pour le charme de la versification, peut se comparer aux ouvrages des meilleurs poètes; mais l'auteur avait marché si scrupuleusement sur les traces du Tasse, dans la contexture de son drame et dans tous les évé-

---

(1) Ciò non conosce, e cieca ella, e non io
Cui cieco, a torto, il cieco volgo appella.
E m'era
Malgrata la mia gratia, e dispiacente
Quanto di me piaceva altrui.

nemens, en transportant seulement la scène parmi des pêcheurs, qu'on dit de lui que son Alcée n'était autre chose qu'un Amynte mis dans l'eau.

Le Tasse, et les auteurs de drames pastoraux qui l'ont suivi, ont fait usage, pour le dialogue, d'une versification qui a servi de modèle à Métastase, et qui, après avoir été le langage convenu du drame lyrique, pourrait servir même à la tragédie; c'est le ïambe non rimé (*verso sciolto*), entremêlé, toutes les fois qu'on veut donner plus de vivacité à l'expression, de vers de six syllabes; comme aussi, lorsque le langage devient plus fleuri, et que l'imagination y prend plus de part, soutenu par des vers rimés. Le grand vers non rimé de cinq ïambes, qui a de la noblesse et de la facilité en même temps, et qui tient le milieu entre l'éloquence et la poésie, n'est peut-être pas assez harmonieux dans tous les mouvemens de tendresse et de passion, et la chute d'un petit vers après celui-là le relève, et lui donne une grâce toute musicale. De même le mélange de rimes, de vers réguliers et même de strophes dans les chœurs, fait passer doucement et presque imperceptiblement du langage relevé de la conversation à la plus haute poésie lyrique. Il me semble qu'on ressent tout ce charme musical de la langue qu'a employée le Tasse, dans ces vers du premier acte où

Amynte raconte comment il devint sensible à l'amour. Comme la poésie s'y trouve aussi dans la pensée, il en reste quelque chose dans la traduction. « J'étais encore enfant, et j'arrivais « à peine, avec mes faibles mains, à cueillir sur « les rameaux pliés les fruits des moindres ar- « brisseaux, lorsque je m'attachai à la plus « aimable, à la plus chère des vierges qui jamais « déployèrent aux vents leur chevelure dorée. « Tu connais la fille de Cidippe et de Montan « aux nombreux troupeaux, Sylvie, l'honneur « des forêts et le flambeau qui brûle nos cœurs : « c'est d'elle que je parle, hélas! je vécus un « temps si lié avec elle, qu'il n'y eut point, « qu'il n'y aura jamais de plus fidèle association « entre deux tendres tourterelles. Nos demeures « étaient rapprochées, nos cœurs l'étaient plus « encore; avec elle je tendais des filets aux pois- « sons, aux oiseaux; avec elle je poursuivais « les cerfs et les daims dans leur course légère; « le plaisir et la proie étaient communs entre « nous; mais tandis que je cherchais à sur- « prendre les animaux des forêts, je fus moi- « même enlevé à moi-même. » (1)

---

(1) Essend' io fanciulleto, sì che a pena
Giunger potea', con la man pargoletta,
A corre i frutti da i piegati rami
Degli arboscelli, intrinseco divenni
De la più vaga e cara verginella

Le Tasse a prodigieusement écrit : le recueil complet de ses œuvres forme douze volumes in-4°, et tout ce qu'il nous a laissé n'est point également digne de lui. Deux volumes entiers sont remplis d'écrits en prose, presque tous de critique polémique : cette prose manque de nombre et de noblesse; le poète était accoutumé à ne chercher l'harmonie et la dignité que dans les vers. Il a écrit une comédie, *gli Intrighi d'Amore :* c'était le genre auquel la tournure de son esprit et sa disposition mélancolique le rendaient le moins propre; cependant le dialogue a de la grâce et de la facilité. Sur la fin de sa vie, il entreprit un poëme sur la création : *le*

Che mai spiegasse al vento chioma d'oro.
La figliuola conosci di Cidippe
E di Montan, ricchissimo d'armenti,
Silvia, honor de le selve, ardor de l'alme;
Di questa parlo, ahi lasso, vissi a questa
Così unito alcun tempo, che frà due
Tortorelle più da compagnia
Non sarà mai ne fue;
Congiunti eran gli alberghi,
Ma più congiunti i cori:
Conforme era l'etate
Ma 'l pensier più conforme.
Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci ed agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci dame;
E 'l diletto e la preda era comune.
Ma mentre io fea rapina d'animali
Fui, non sò come, a me stesso rapito.

Sette giornate del Mondo creato; mais il était déjà épuisé par les douleurs et les peines de l'âme, et ce poëme n'est remarquable que par l'élégance du style et la beauté de quelques descriptions. Une tragédie de lui, *il Torrismondo,* a eu un peu plus de réputation; il l'avait composée dans sa prison, à l'Hôpital des fous; et il la publia en 1587, en la dédiant au prince Gonzague, auquel il devait sa liberté. Le sujet est probablement en entier de son invention : c'est un roi des Ostrogoths qui épouse sa sœur sans la connaître, en la prenant pour une princesse étrangère. Mais, selon la fausse idée que les Italiens avaient alors de l'art dramatique, il n'y a point d'action proprement dite; la pièce ne se compose que de récits de ce qui se passe hors de la scène, et de conversations qui préparent de nouveaux événemens. Il y a à la fin de chaque acte un chœur qui chante des odes ou des *canzoni* sur l'incertitude des choses humaines. Quelques scènes sont belles, mais une imitation mal entendue de l'antique a ôté au poète toute la vigueur de son génie. Les vers (*versi sciolti*) sont pleins de noblesse et quelquefois d'éloquence; cependant la pièce est froide et de peu d'effet; seulement le chœur qui la termine touche profondément, parce que le poète, en l'écrivant, l'appliquait à lui-même, à ses malheurs et à sa gloire, qu'il voyait ou

qu'il croyait voir s'évanouir (1). « Telle que le « torrent rapide des Alpes, telle que l'éclair en« flammé qui sillonne un ciel nuageux, telle « que le vent, ou la fumée, ou la flèche qui « s'enfuit, notre renommée nous échappe, et « notre honneur n'est plus que comme une fleur « languissante. Qu'espérer encore! qu'attendre « davantage! Après des triomphes et des palmes, « il ne reste plus ici pour l'âme que deuil, que « lamentations et que plaintes. A quoi pour« raient servir encore ou l'amitié, ou l'amour? « O larmes! ô douleurs! »

---

(1) E come alpestre e rapido torrente,
Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura o fumo, o come stral repente,
Volan le nostre fame; ed ogni onore
Sembra languido fiore.

Che più si spera, o che s'attende omai!
Dopo trionfo e palma
Sol qui restano all'alma
Lutto e lamenti, e lagrimosi lai.
Che più giova amicizia o giova amore!
Ahi lagrime! ahi dolore!

CHAPITRE XV.

Éclat de la Littérature au seizième siècle. Trissin, Ruccellai, Sanazzar, Berni, Macchiavel, P. Arétin, etc.

Nous avons, dans les trois derniers chapitres, donné toute notre attention à deux grands hommes, qui s'élevèrent, au seizième siècle, au-dessus de tous leurs rivaux, et dont la gloire remplit non seulement l'Italie, mais l'Europe entière. Pour faire l'histoire de la littérature en Italie, il est important de caractériser aussi les plus marquans dans ce nombre infini d'orateurs, d'érudits, de poètes, qui ont brillé au seizième siècle, et surtout pendant le pontificat de Léon X, et qui ont donné à l'Europe une impulsion vers les lettres, dont nous ressentons encore aujourd'hui l'influence.

L'étude des anciens et la poésie avaient été encouragées, pendant le quinzième siècle, par une protection puissante; toutes les villes libres et tous les souverains de l'Italie s'étaient efforcés de faire rejaillir sur leur gouvernement la gloire qui appartient aux lettres. Des pensions, des honneurs, des emplois de confiance, étaient of-

ferts aux hommes qui avaient le mieux étudié l'antiquité, qui savaient le mieux l'expliquer et la faire revivre. Les chefs de la république de Florence, les ducs de Milan, de Ferrare et de Mantoue, les rois de Naples et les papes, non seulement étaient amis de la science; ils avaient eux-mêmes reçu une éducation classique, et presque tous connaissaient les langues anciennes, les lois de la poésie grecque et latine, et tout ce qui appartient à l'antiquité, mieux que la plupart de nos savans ne font aujourd'hui. Cette faveur universelle de la puissance pour les lettres ne dura pas; les chefs des États suivirent même, au seizième siècle, une direction contraire; mais leur défaveur ne suffit point pour arrêter l'impression reçue, et changer le mouvement déjà donné.

La première persécution qu'éprouvèrent les lettres en Italie date déjà du milieu du quinzième siècle; elle fut courte, mais violente, et elle a laissé dans l'histoire de la littérature de douloureux souvenirs. La ville de Rome avait voulu, à l'exemple des autres capitales, fonder une académie consacrée aux lettres et à l'étude de l'antiquité. Les pontifes savans qui avaient été élevés, dans le quinzième siècle, sur la chaire de Saint-Pierre, avaient vu avec plaisir ce zèle littéraire, et l'avaient encouragé. Un jeune homme, enfant illégitime de l'illustre maison

San-Severino, mais qui, au lieu d'en prendre le nom, se fit appeler, comme un Romain, Julius Pomponius Lætus, après avoir achevé ses études sous Laurent Valla, lui succéda, en 1457, dans la chaire d'éloquence latine. Il rassembla autour de lui tous ceux qui, à Rome, avaient ce goût passionné pour la littérature et la philosophie antiques, auquel le siècle devait son caractère : presque tous étaient jeunes, et, dans leur enthousiasme pour l'antiquité, ils se donnèrent des noms grecs et latins, comme avait fait leur chef. Dans leurs assemblées ils osèrent, à ce qu'on assure, annoncer leur prédilection pour les mœurs, la législation, la philosophie, la religion même de l'antiquité, par opposition à celles de leur siècle. Le pape Paul II, qui régnait alors, ne s'était point élevé, comme plusieurs de ses prédécesseurs, par les lettres à sa haute dignité; soupçonneux, jaloux et cruel, il s'était défié de bonne heure de l'esprit de recherche et d'examen qui caractérisait les nouveaux philosophes; il avait senti combien le progrès rapide des lumières devait nuire à l'autorité de son Église, et il avait considéré le zèle des savans pour l'antiquité comme une conjuration contre l'État et contre la foi en même temps. L'académie dont Pomponio Leto était le chef lui parut mériter particulièrement ses rigueurs. Au milieu du carnaval de 1468, pendant que tout le peuple de

Rome était occupé de fêtes, il fit arrêter tous les membres de l'Académie qui se trouvaient alors dans la capitale. Pomponio Leto seul lui manquait; il s'était retiré à Venise l'année après l'exaltation de Paul II au pontificat, et il y vivait depuis trois ans; mais comme il correspondait de là avec les savans de Rome, le pape voyait en lui le chef de la conjuration; il trouva moyen de se le faire livrer par le sénat de Venise. Tous les académiciens incarcérés furent soumis à d'horribles tortures : l'un d'eux, Agostino Campano, jeune homme de grande espérance, mourut des tourmens de la question; les autres, parmi lesquels était Pomponio lui-même, et Platina, l'historien des papes, souffrirent tous ces supplices sans qu'on pût tirer d'eux l'aveu d'aucun crime qui les motivât. Le pape, irrité de leur obstination, se rendit lui-même au château Saint-Ange, et fit recommencer sous ses yeux les interrogatoires, non plus sur la conjuration prétendue, mais sur des questions de foi, afin de surprendre les académiciens dans quelque hérésie; il ne put point y réussir. Il déclara cependant que quiconque prononcerait ou sérieusement, ou même en plaisantant, le nom d'Académie, serait désormais tenu pour hérétique; il retint les malheureux captifs encore une année en prison; et lorsqu'il les relâcha ensuite, ce fut sans reconnaître leur innocence.

La mort de Paul II mit un terme à la persécution; Sixte IV, son successeur, confia à Platina la garde de la bibliothéque du Vatican, et permit à Pomponio Leto de recommencer ses leçons publiques. Celui-ci réussit même à réunir son Académie dispersée; il se faisait estimer par sa probité, sa simplicité, son austérité de mœurs: il consacra sa vie à étudier les monumens de Rome, et c'est à lui surtout que nous devons la connaissance exacte de ses antiquités. Il mourut en 1498, et sa mort fut regardée comme une calamité publique : aucun savant n'avait depuis long-temps obtenu d'aussi pompeuses funérailles.

La persécution de Paul II était une attaque directe contre les lettres; les événemens qui vinrent ensuite furent des calamités générales qui frappèrent toute l'Italie, et qui atteignirent toutes les classes à la fois. Elles commencèrent en 1494, avec l'invasion de l'Italie par Charles VIII. Le pillage des villes, la défaite des armées, la misère ou la mort d'un grand nombre d'hommes distingués, malheurs toujours attachés au fléau de la guerre, ne furent point les seules conséquences funestes de cet événement; il mit un terme à l'indépendance de l'Italie. Dès-lors, et pendant un demi-siècle, les Français, les Espagnols et les Allemands s'en disputèrent les provinces. Après des guerres rui-

neuses, après des calamités sans nombre, la fortune de Charles-Quint et de son fils l'emporta ; le Milanez et le royaume de Naples demeurèrent en toute souveraineté à la maison d'Autriche, et tous les autres États, qui semblaient conserver encore quelque indépendance, tremblèrent devant la puissance autrichienne, et n'osèrent rien refuser à ses impérieux ministres. Tout sentiment, tout orgueil national était opprimé, depuis qu'un souverain n'avait plus, dans ses propres États, le droit de donner un asile au malheureux, né son sujet, qu'un vice-roi étranger persécutait. La face entière de l'Italie était changée ; au lieu des princes, amis des arts et des lettres, qui avaient régné long-temps à Milan et à Naples, un Espagnol défiant et cruel n'y prêtait l'oreille qu'à des espions et à des délateurs. Les Gonzague de Mantoue se plongeaient dans les plaisirs et les vices, pour oublier le danger de leur situation. Alphonse II, à Modène et Ferrare, s'efforçait, par une pompe vaine, de recouvrer l'apparence d'une grandeur qu'il avait perdue. Au lieu de la république florentine, cette Athènes du moyen âge, cette patrie de tous les arts et de toutes les sciences, et au lieu des premiers Médicis, ces restaurateurs éclairés de la philosophie et de la littérature, on vit, dans le seizième siècle, trois tyrans se succéder en Toscane. Le féroce et

voluptueux Alexandre, Cosme Ier, fondateur de la seconde maison de Médicis, dont la profonde dissimulation et la cruauté égalèrent celles de Philippe II, son contemporain et son modèle; et François Ier, son fils, qui, par sa férocité soupçonneuse, porta le comble à l'oppression de ses États. Rome enfin, qui au commencement du siècle avait eu, dans Léon X, un grand pontife, ami des lettres et protecteur généreux des arts et de la poésie, devenue défiante par les progrès de la réformation, ne s'occupa plus qu'à écraser tout l'essor de l'esprit; et sous les pontificats de Paul IV, de Pie IV et de Pie V (1555-1572), qui s'étaient élevés par le crédit de l'inquisition, la persécution contre les lettres et les académies recommença d'une manière régulière et systématique, pour ne plus s'arrêter.

Cependant, telle était l'activité de l'esprit, puissamment excité dans le siècle précédent, tels étaient les germes de développement déposés d'un bout à l'autre de l'Italie par cette émulation universelle, que jamais aucun pays ne parut s'élever à un plus haut degré de gloire littéraire. Parmi des milliers d'hommes qui s'étaient consacrés aux lettres, l'Italie a produit à cette époque glorieuse au moins trente poètes, que leurs contemporains égalaient aux plus grands génies de l'antiquité, et dont on croyait

que la célébrité durerait autant que le monde. Mais les noms même de ces hommes illustres commencent à être oubliés; leurs ouvrages sont ensevelis dans les bibliothéques savantes; personne ne les lit, et moi-même qui veux en rendre compte, je suis loin de les connaître en entier.

Sans doute le nombre seul des égaux en mérite a été un obstacle à la durée de leur réputation. La renommée n'a point une forte mémoire; pour un long voyage elle se débarrasse de tout fardeau inutile; elle rejette en partant, elle rejette encore dans sa route ceux qu'on croyait lui avoir fait accepter, et elle n'arrive aux siècles à venir qu'avec le plus léger équipage. Ne pouvant choisir entre Bembo, Sadolet, Sanazzar, Bernard Accolti, et tant d'autres, elle s'est défaite d'eux tous; bien d'autres noms lui échapperont encore, et notre présomption est bien insensée, lorsque nous comparons les réputations momentanées de nos jours avec la gloire des grands génies de l'antiquité; on voit ceux-ci briller à travers les siècles, comme les plus hautes cimes des Alpes s'élèvent plus on s'en éloigne, et dominent encore des plaines où l'on ne soupçonne pas même l'existence des collines qui entourent leurs bases.

Mais ce qui a nui le plus à la gloire des grands hommes du seizième siècle, c'est le respect ou-

tré qu'ils professaient pour l'antiquité, l'érudition pédantesque qui étouffait en eux le génie; la manie d'écrire toujours d'après des modèles qui n'étaient point en rapport avec leurs mœurs, leur caractère, leurs opinions politiques et religieuses; enfin leurs efforts pour sortir de leur langue, et pour faire revivre celles dans lesquelles étaient écrits les seuls chefs-d'œuvre qu'ils admirassent. On a dit depuis long-temps que celui qui traduit toujours ne sera point traduit; celui qui imite toujours renonce également à tout espoir d'être imité. Cependant les généreux efforts que ces hommes si studieux firent pour les lettres, le souvenir de leur gloire passée, et la célébrité qui leur reste encore, méritent de notre part que nous cherchions à connaître sommairement ce qui a caractérisé les plus distingués d'entre eux.

Nous avons déjà parlé du Trissin, à l'occasion de son poëme épique de *l'Italia liberata*, et nous avons vu combien l'exécution de cet ouvrage, long-temps attendu, était demeurée au-dessous de la prévention universelle. On peut cependant échouer dans une épopée, et être encore un homme distingué; et Jean-Georges Trissin avait en effet en lui de quoi justifier cette célébrité qui, pendant tout un siècle, le mit au premier rang parmi les Italiens. Né à Vicence en 1478, d'une famille illustre, il reçut une éducation qui

le préparait en même temps pour les lettres et pour les affaires publiques; il vint à Rome dès l'âge de vingt-quatre ans, et il y vivait depuis long-temps, lorsque le pape Léon X, frappé de ses talens, l'envoya comme ambassadeur à l'empereur Maximilien. Sous le pontificat de Clément VII, il fut aussi chargé d'ambassades auprès de Charles-Quint et de la république de Venise; il fut décoré, par le premier, de la toison d'or (1). Au milieu des affaires publiques, il cultivait avec ardeur la poésie et l'art du langage. Il était riche, et comme il avait un goût vif pour l'architecture, il employa Palladio à lui bâtir une maison de campagne du meilleur style à Criccoli. Des chagrins domestiques, et surtout un procès avec son fils, empoisonnèrent sa vieillesse. Il mourut en 1550, âgé de soixante-douze ans.

Le plus beau titre de gloire du Trissin est sa Sophonisbe, qu'on regarde comme la première tragédie régulière écrite depuis le renouvellement de l'art, et qu'on pourrait, à plus juste titre encore, regarder comme la dernière des tragédies de l'antiquité, tellement elle est calquée sur les tragédies grecques, et surtout sur

(1) Il semble que Charles-Quint lui permit seulement de joindre cette décoration à ses armes, sans l'inscrire dans le rôle des chevaliers.

celles d'Euripide. Il lui manque, il est vrai, le génie qui inspirait les créateurs du théâtre d'Athènes; il lui manque une noblesse plus soutenue dans le caractère des personnages principaux. Mais à une imitation scrupuleuse de l'antique, le Trissin a su joindre ici une vraie sensibilité, et il réussit à faire répandre des larmes.

Sophonisbe, fille d'Asdrubal et épouse de Siphax, roi des Numides, après avoir été promise à son rival Massinissa, apprend, dans Cirtha où elle est enfermée, la défaite et la captivité de son mari. Bientôt après, Massinissa entre lui-même dans la ville à la tête son armée; il trouve la reine entourée d'un chœur de femmes de Cirtha. Sophonisbe, secondée par le chœur, supplie Massinissa de lui épargner l'opprobre d'être captive des Romains. Massinissa, après avoir laissé voir à quel point il est dépendant d'eux, à quel point cette grâce est difficile, donne cependant à la reine sa parole de ne la livrer jamais vivante. Mais bientôt, en même temps que son ancien amour se réveille, il voit s'accroître la difficulté de soustraire Sophonisbe aux Romains, qui entrent en force dans la ville; aussi se résout-il à envoyer un messager pour annoncer à Lélius qu'il a épousé Sophonisbe, afin qu'elle cessât d'être considérée comme ennemie. Lélius reproche vivement à Massinissa ce mariage qui le

rendra l'allié des plus grands ennemis de Rome; d'autre part Siphax, prisonnier, accuse Sophonisbe de sa disgrâce, et se réjouit de voir que son ennemi l'a épousée, parce qu'elle ne manquera pas de l'entraîner dans l'abîme où lui-même a été précipité par elle. Massinissa résiste avec fermeté à Lélius et à Caton, qui lui redemandent, dans son épouse, l'esclave de Rome; mais quand Scipion le presse à son tour, employant alternativement l'autorité, la persuasion et la tendresse, Massinissa ne sait plus se défendre; il cède, et ne demande plus, pour unique grâce, que de maintenir à Sophonisbe sa promesse de ne point la livrer vivante aux Romains. Il lui envoie par un messager un vase d'argent plein de poison, et lui fait dire que, puisqu'il n'a pu observer la première de ses deux promesses, il lui garde au moins la seconde, et l'avertit, si le besoin devient pressant, de se conduire comme il convient à son noble sang. Sophonisbe, en effet, après avoir sacrifié à Proserpine, prend le poison, et revient mourir sur le théâtre, entre les bras de sa sœur, et des femmes de Cirtha qui composent le chœur. Massinissa, qui n'avait point renoncé à l'espoir de la sauver, et qui comptait la faire enlever de nuit pour la transporter à Carthage, revient trop tard pour exécuter son projet; mais il met du moins en sûreté son fils et sa sœur. La pièce n'est point

divisée en actes et en scènes, parce que cette division n'existait pas dans les pièces grecques, et n'y a été apportée qu'après coup; mais le chœur, qui occupe constamment le théâtre et qui se mêle au dialogue, chante, quand il demeure seul, des odes ou morceaux lyriques, qui partagent l'action par autant de repos.

Sans doute il serait facile de multiplier les critiques sur cette pièce écrite dans l'enfance de l'art et l'ignorance du théâtre. Je ne parlerai ni de l'exposition, dans laquelle Sophonisbe raconte à sa sœur l'histoire de Carthage, depuis Didon jusqu'à la seconde guerre punique, ni de l'invraisemblance d'un chœur de femmes qui occupe toujours le théâtre, et qui ne fuit point devant les soldats ennemis au moment où ils entrent en vainqueurs dans la ville; ni du manque absolu d'intérêt dans les caractères de Siphax, de Lélius, de Caton, de Scipion même; ni de la faiblesse de Sophonisbe, qui, le jour où son mari est prisonnier, épouse son ennemi; ni enfin du rôle méprisable que joue Massinissa : tout le monde pourra aisément relever ces défauts, et il n'est pas à craindre qu'on les imite; mais il serait toutefois à désirer qu'on eût mieux profité des exemples grecs que le Trissin donnait sur la scène moderne.

Son chœur, avant tout, est absolument dans l'esprit et le caractère antiques. Chez les an-

ciens, l'existence entière était publique; les héros vivaient au milieu de leurs concitoyens, les princesses au milieu de leurs femmes. Les chœurs, confidens et consolateurs des malheureux, nous transportent dans les anciens temps et les anciennes mœurs. Nous ne pouvons, nous ne devons point les introduire dans des pièces dont le sujet est moderne; mais en les excluant de celles que nous puisons dans l'histoire et la mythologie anciennes, pour leur substituer des confidens, nous donnons aux Grecs les habitudes et le langage de notre siècle et de nos cours.

La poésie du Trissin est également digne d'éloge : il avait vu que les Grecs, dans leurs chefs-d'œuvre, s'étaient efforcés de faire de la tragédie, non point des conversations nobles, mais quelque chose de plus poétique et de plus relevé; qu'ils avaient prodigué la richesse des mètres variés que leur fournissait leur belle langue, pour les adapter aux situations diverses où ils mettaient leurs personnages. Tantôt ils se renfermaient dans des ïambes, qui donnaient seulement un peu plus de nombre à l'éloquence; tantôt ils s'élevaient aux strophes lyriques les plus harmonieuses : il les avait vus aussi proportionner l'essor qu'ils donnaient à leur imagination au mètre qu'ils employaient; parler tour à tour en orateurs ou en poètes, et prodiguer, dans les

strophes lyriques, jusqu'aux images les plus hardies. Le Trissin seul, parmi leurs imitateurs modernes, a conservé cette variété. Le langage habituel de ses héros est en vers *sciolti* (non rimés); mais, selon les passions qu'il veut exprimer, il s'élève aux formes les plus variées de l'ode ou de la *canzone;* et, par ce langage plus poétique, il fait éprouver que le plaisir du théâtre n'est pas tout entier dans l'imitation de la nature, mais aussi dans le beau idéal, dans l'univers poétique que l'auteur y substitue.

Enfin le Trissin, comme les Grecs, n'a point traité une intrigue de boudoir, mais une grande révolution d'État; la chute d'un ancien royaume et les malheurs publics d'une héroïne, qui, à l'orgueil du trône, joignait les sentimens et les vertus d'une citoyenne de Carthage. Il a mis cette action sous les yeux, beaucoup plus que ceux qui sont venus après lui. Il y a, il est vrai, plusieurs récits faits par des messagers, et tous sont trop longs; mais on voit Sophonisbe attendre et recevoir la nouvelle de la défaite de Siphax et de la ruine de son royaume; on la voit rencontrer Massinissa, le supplier, et obtenir sa promesse; on voit les prisonniers numides conduits au préteur romain; on voit Massinissa résister à Lélius et à Caton, et céder à Scipion; enfin on voit Sophonisbe mourir sur le théâtre : c'est de cette scène que je rapporterai un frag-

ment, pour montrer quel était le talent d'émouvoir du Trissin.

Sophonisbe, amenée sur le théâtre, après avoir pris le poison, se recommande au souvenir des femmes de Cirtha, et elle prie Dieu que sa mort puisse contribuer à leur repos; elle dit adieu à la lumière chérie du soleil et à l'aspect riant de la terre; enfin elle se retourne vers sa sœur Herminie, qui veut la suivre et mourir avec elle; elle lui confie son fils, à peine âgé de deux ans, et elle obtient d'Herminie la promesse qu'elle vivra pour lui.

« SOPH. C'est un soulagement pour moi que « tu veuilles me complaire: désormais je mour- « rai contente; mais, ma sœur, auparavant re- « çois mon fils de ma main.

« HERM. Don précieux d'une main chérie!

« SOPH. C'est toi désormais qui seras sa mère « à ma place.

« HERM. Je le serai, puisque, hélas! il doit « vous perdre!

« SOPH. O mon fils! mon fils! c'est quand « ma vie t'était le plus nécessaire que je te « quitte!

« HERM. Ah! comment supporter une si vive « douleur!

« SOPH. Le temps adoucit enfin toutes les « douleurs.

« Herm. Non, non, permettez que je vous « suive.

« Soph. Il suffit, ah! il suffit de ma mort.

« Herm. Fortune cruelle, quel bien tu me « ravis!

« Soph. O ma mère! comme vous êtes loin « de moi! si du moins en mourant j'avais pu une « seule fois vous revoir et vous embrasser!

« Herm. Elle est heureuse de n'avoir point « ce spectacle sous les yeux : un malheur qu'on « raconte n'a plus toute son âpreté.

« Soph. O père chéri! ô mes tendres frères! « combien il y a de temps que je ne vous ai vus! « et jamais plus je ne dois vous revoir : que Dieu « soigne votre bonheur!

« Herm. Quel trésor! ah! quel trésor ils vont « perdre aujourd'hui!

« Soph. Herminie, toi seule à présent me « sers ici de père, de mère, de frère et de « sœur.

« Herm. Ah! si je pouvais suppléer à un seul « des absens!

« Soph. Je le sens, mes forces m'abandon- « nent peu à peu; cependant je me soutiens « encore.

« Herm. Que ce passage est rude pour moi!

« Soph. Mais qui vois-je là-bas? qui sont ces « inconnus?

« HERM. Malheureuse que je suis! que voyez-
« vous donc?

« SOPH. Ne le voyez-vous pas celui-là qui
« m'entraîne? Que fais-tu? où m'emmènes-tu?
« Ah! je ne le sais que trop; laisse-moi cepen-
« dant, je te suivrai.

« HERM. O douleur! ô extrême douleur!

« SOPH. Pourquoi pleurez-vous? Ne savez-
« vous donc pas que tout ce qui est né est des-
« tiné à mourir?

« *Le chœur.* Mais cette mort vient avant le
« temps; vous n'aviez pas encore atteint votre
« vingtième année.

« SOPH. Le bien ne vient jamais trop tôt.

« HERM. Bien cruel, que notre destruction!

« SOPH. Approchez-vous de moi; je voudrais
« m'appuyer, je me sens défaillir, et déjà une
« nuit ténébreuse se répand sur mes yeux.

« HERM. Que mon sein vous serve d'appui.

« SOPH. O mon fils! tu n'auras plus de mère :
« elle s'en va, mais que Dieu te protége!

« HERM. O discours douloureux! ne nous
« laissez, ah! ne nous laissez pas encore.

« SOPH. Je n'en suis plus maîtresse, je me
« sens en chemin.

« HERM. Soulevez votre visage pour recevoir
« ses baisers.

« *Le chœur.* Regardez-le un peu.

« SOPH. Hélas! je ne puis plus.

« *Le chœur.* Que Dieu vous reçoive dans sa « paix !

« SOPH. Je m'y rends : adieu. » (1)

Le Trissin composa aussi une comédie dans le genre antique, avec tous les personnages des pièces de Térence, et même des chœurs, que les anciens, en corrigeant leur théâtre, avaient

---

(1) SOF. Molto mi piace che tu sia disposta
Di compiacermi, or morirò contenta;
Ma tu, sorella mia, primieramente
Prendi 'l mio figliolin da la mia mano.
ERM. O da che cara man, che caro dono!
SOF. Ora in vece di me gli sarai madre.
ERM. Così farò, poichè di voi fia privo.
SOF. O figlio, figlio, quando più bisogno
Hai de la vita mia, da te mi parto.
ERM. Oimè, come farò fra tanta doglia?
SOF. Il tempo suol far lieve ogni dolore.
ERM. Deh lasciatemi ancor venir con voi.
SOF. Basta, ben basta de la morte mia.
ERM. O fortuna crudel, di che mi spogli!
SOF. O madre mia, quanto lontana siete!
Almen potuto avessi una sol volta
Vedervi ed abbracciar ne la mia morte!
ERM. Felice lei, felice, che non vede
Questo caso crudel; ch' assai men grave
Ci pare il mal che solamente s' ode.
SOF. O caro padre, o dolci miei fratelli!
Quant' è ch' io non vi viddi, ne più mai
V' aggio a vedere! Iddio vi faccia lieti!
ERM. O quanto, quanto ben perderann' ora!
SOF. Erminia mia, tu sola a questo tempo
Mi sei padre, fratel, sorella, e madre.
ERM. Lassa, valessi pur per un di loro.
SOF. Or sento ben che la virtù mi manca

exclus de la comédie; elle est intitulée *i Simillimi;* ce sont les éternels deux Jumeaux qu'on voit reparaître sur tous les théâtres. Il laissa encore beaucoup de sonnets et de *canzoni* faits à l'imitation de Pétrarque, mais peu dignes d'exciter notre curiosité.

Un ami du Trissin, Giovanni Ruccellaï, tra-

A poco a poco, e tuttavia cammino.
ERM. Quanto amaro è per me questo viaggio!
SOF. Che veggio qui? Che nuova gente è questa?
ERM. Oimè infelice! Che vedete voi?
SOF. Non vedete voi questo che mi tira?
Che fai? dove mi meni? Io so ben dove
Lasciami pur, ch' io me ne vengo teco.
ERM. O che pietate, o che dolore estremo!
SOF. A che piangete? Non sapete ancora
Che ciò che nasce, a morte si destina?
Coro. Aimè che questa è pur troppo per tempo.
Ch' ancor non siete nel vigesim' anno.
SOF. Il ben, esser non può troppo per tempo.
ERM. Che duro ben è quel che ci distrugge!
SOF. Accostatevi a me, voglio appoggiarmi,
Ch' io mi sento mancare; e già la notte
Tenebrosa ne vien negli occhi miei.
ERM. Appoggiatevi pur sopra 'l mio petto.
SOF. O figlio mio, tu non arai piu madre:
Ella già se ne và; statti con Dio.
ERM. Oimè, che cosa dolorosa ascolto!
Non ci lasciate ancor, non ci lasciate!
SOF. I non posso far altro, e sono in via.
ERM. Alzate il viso a questo che vi bascia.
Coro. Riguardatelo un poco.
SOF. Aimè non posso.
Coro. Dio vi raccolga in pace.
SOF. Io vado. Addio.

vailla avec non moins de zèle et souvent plus de goût, à rendre la poésie moderne entièrement classique, et à introduire, dans tous les genres, la pure imitation des anciens. Né à Florence en 1475, et allié de la maison de Médicis, il fut employé dans les affaires d'État, et, après l'exaltation de Léon X au pontificat, il entra dans les ordres, sans pouvoir obtenir cependant de lui, ni de Clément VII, le chapeau de cardinal auquel il prétendait. Il mourut en 1525, au château Saint-Ange dont il était gouverneur.

Son meilleur ouvrage est un poëme didactique sur les abeilles, de quinze cents vers environ, qui reçoit un intérêt particulier de l'affection réelle que Ruccellaï paraît avoir pour elles. Il y a quelque chose de si vrai dans son respect pour leur pureté virginale, dans son admiration pour la régularité de leur gouvernement, qu'il vous attache à elles, et que toutes ses descriptions en ont plus de vie et de vérité (1). Il emploie des

---

(1) C'est un joli morceau, dans Ruccellaï, que sa description des guerres civiles des abeilles : il finit en enseignant le moyen de suspendre leurs hostilités.

Non indugiar, piglia un frondoso ramo,
E prestamente sopra quelle spargi
Minutissima pioggia, ove si truovi
Il mele infuso, o 'l dolce umor de l' uva;
Che fatto questo subito vedrai
Non sol quetarsi il cieco ardor de l'ira,

vers blancs, mais qui ont beaucoup d'harmonie et de grâce. Les abeilles elles-mêmes qui, dit-on, redoutent le voisinage des échos, lui ont interdit l'usage de la rime. Il dit au commencement de son poëme : (1)

« Comme j'étais prêt à chanter vos dons par

Ma insieme unirsi allegre ambe le parti,
E l' una abbracciar l' altra, e con le labbra
Leccarsi l'ale, i piè, le braccia, il petto,
Ove il dolce sapor sentono sparso,
E tutte inebbriarsi di dolcezza.
Come quando nei Suizzeri si muove
Sedizione, e che si grida a l' arme;
Se qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,
Mitiga i petti barbari e feroci.
E intanto fa portare ondanti vasi
Pieni di dolci ed odorati vini;
Allora ognun le labbra e 'l mento immerge
Ne le spumanti tazze, ognun con riso
S' abbraccia e bacia, e fanno e pace e tregua,
Inebbriati da l' umor de l' uva
Che fa obbliar tutti i passati oltraggi.

(1) Mentr' era per cantar i vostri doni
Con alte rime, o Verginette caste,
Vaghe angellette dell' erbose rive;
Preso dal sonno in sul spuntar dell' alba,
M' apparve un coro della vostra gente;
E dalla lingua onde s' accoglie il mele
Sciolsono in chiare voci este parole :
O spirito amico.....
Fuggi le rime, e 'l rimbombar sonoro;
Tu sai pur che l' immagin de la voce
Che risponde dai sassi ove Eco alberga
Sempre nemica fù del nostro regno.

« des rimes sonores, ô chastes vierges! char-
« mans petits anges des rives herbeuses! surpris
« par le sommeil aux premiers rayons de l'aube,
« je crus voir un chœur de votre nation; et cette
« même langue qui recueille le miel, en se dé-
« liant, exprima clairement ces paroles : O es-
« prit bienveillant pour nous !.... évite les rimes
« et les consonnances retentissantes; tu sais que
« l'image de la voix qui répond des rochers où
« Écho demeure, fut toujours ennemie de notre
« État. »

C'est comme poète tragique que Ruccellaï s'est surtout efforcé de marcher sur les traces de son ami Trissino; mais il me semble, sous ce rapport, être resté fort au-dessous de lui. Il nous reste deux pièces de Ruccellaï, écrites de même en vers libres, avec des chœurs, et aussi semblables aux pièces grecques dans leur distribution, qu'un érudit italien avait su le faire à l'époque où l'étude de l'antiquité était la première des sciences. L'une des deux est intitulée Rosmonde, et l'autre, Oreste. Rosmonde, la femme d'Alboin, premier roi des Lombards, qui, pour venger son père, fait périr son mari, était un sujet nouveau pour le théâtre. Ruccellaï avait altéré l'histoire assez heureusement pour rapprocher des événemens qu'un long espace de temps avait réellement séparés, pour lier plus intimement les effets aux causes, et pour établir

des rapports antérieurs entre les personnages qu'il mettait en scène. Mais sa Rosmonde n'est que l'esquisse d'une tragédie ; la situation est indiquée sans développemens; les passions n'ont pas le temps de naître, et moins encore de se montrer, de se communiquer aux spectateurs ; des conversations, de longs discours tiennent la place qui devrait toujours être réservée à l'action, et l'atrocité des caractères et des événemens, qui sont racontés plutôt que montrés, empêche toute sympathie. L'autre tragédie de Ruccellaï est imitée d'Euripide, et intitulée Oreste, quoique le sujet soit celui qu'on connaît sous le nom d'Iphigénie en Tauride. Mais les secours du poète grec n'ont point soutenu Ruccellaï; sa pièce manque presque constamment d'intérêt, de vraisemblance, et surtout de mouvement. Les dramaturges italiens du seizième siècle semblent s'être étudiés à copier les défauts plutôt que les beautés des Grecs. S'il y a eu sur les théâtres d'Athènes quelque exposition maladroite, quelque récit d'une longueur assommante, c'est celui-là qu'ils prennent pour modèle : on dirait qu'ils ont fait la gageure de faire siffler Euripide ou Sophocle, et qu'ils vous attendent à la fin de la pièce pour vous dire : *Ce qui vous a ennuyé est antique*. Euripide avait le défaut de multiplier les moralités et les dissertations philosophiques ; mais chacune de ses

maximes est comme le texte d'une glose de Ruccellaï. Les chœurs, que le poète ancien destinait à généraliser les idées et les sentimens que l'action avait excités, deviennent chez son imitateur italien le dépôt de cette triviale philosophie à laquelle la pensée ne reste pas moins étrangère que la poésie; la reconnaissance d'Oreste et d'Iphigénie est retardée et embarrassée au point de faire perdre toute patience; aucun caractère n'est complet, aucune situation n'est ménagée de manière à la rendre touchante, et la catastrophe, la fuite d'Iphigénie et des Grecs, n'a pas seulement le défaut de n'être ni préparée ni méditée d'avance; elle fait encore rire, au lieu d'émouvoir, parce que Thoas, épouvanté par les prédictions de la prophétesse, et enfermé sous clef avec toute sa garde, se laisse duper comme un tuteur de comédie.

Le théâtre antique italien est composé d'un assez grand nombre de pièces; mais la pédanterie qui lui donna naissance, le priva, dès son berceau, de toute originalité et de toute profondeur de sentimens. L'action, la représentation, que le poète ne doit pas négliger un instant dans l'art dramatique, y sont constamment perdues de vue, et la philosophie ou l'érudition sont mises à la place du mouvement essentiel à la scène. Alamanni, dans son Antigone, a plus de vérité et de sensibilité que Ruccellaï dans son

Oreste; mais aussi il a traduit plutôt qu'imité Sophocle. Sperone Speroni des Alvarotti écrivit une tragédie sur Canace, fille d'Éole, que son père punit cruellement d'un amour incestueux; mais c'est à peine l'esquisse d'une tragédie, c'est une conversation pastorale sur des événemens terribles. Il y a peut-être un peu plus de talent dramatique dans l'OEdipe de Jean-André de l'Anguillara, dans la Jocaste et la Marianne de Ludovico Dolce, surtout dans l'Orbecche de Jean-Baptiste Giraldi Cintio de Ferrare. Cette dernière pièce, qui fut représentée dans la maison de l'auteur à Ferrare, en 1541, éveille et soutient la curiosité; dans quelques scènes, elle remplit même l'âme du spectateur d'effroi, d'horreur et de pitié. Mais Giraldi composait ses tragédies sur des romans de son invention, qui n'avaient ni vérité ni vraisemblance : autant celui d'Orbecche est atroce, autant celui d'Arrenopia est absurde; et toujours des dissertations d'une froideur mortelle, des conversations lorsqu'il faudrait agir, des chœurs prétendus lyriques, qui ne contiennent que des idées communes mises en rimes, font languir l'intérêt aussitôt qu'il est né.

L'infériorité des Italiens aux Espagnols, dans l'invention dramatique, est frappante, surtout à l'époque de leur plus grande gloire littéraire. Ces prétendus restaurateurs du théâtre ont observé,

il est vrai, toutes les règles d'Aristote dès le seizième siècle, et se sont conformés à la poétique classique avant même que sa législation fût proclamée ; mais qu'importe si la vie leur manque. On ne vient point à bout de lire leurs tragédies sans une fatigue inexprimable ; c'est un poids qu'on ne peut réussir à soulever, et l'on ne comprend pas la patience des spectateurs condamnés à entendre ces longues tirades, ces conversations languissantes, mises à la place d'une action qu'on dérobait à leurs yeux. Tandis que les comédies espagnoles, monstrueuses dans leur contexture, désordonnées dans leur exécution, captivent cependant toujours l'attention, la curiosité, l'intérêt. On n'en suspend qu'à regret la lecture, et néanmoins c'est pour la scène qu'elles sont faites, c'est là que la vie dramatique ne permet plus au spectateur de rester étranger aux événemens, ou de se distraire.

Les noms même des ouvrages dramatiques de l'Italie, au seizième siècle, sont à peine restés dans la mémoire des littérateurs; mais la postérité semble avoir respecté davantage le souvenir des poètes lyriques et bucoliques; plusieurs ont conservé une grande célébrité après même qu'on a cessé de lire leurs ouvrages : tel est entre autres Jacques Sannazar, né à Naples le 28 juillet 1458, mort dans la même ville à la fin de 1530, et dont le tombeau, tout proche de

celui de Virgile, profite presque de sa célébrité. Il appartenait à une famille distinguée; mais il n'en hérita point de fortune, et il dut toute celle dont il jouit à la faveur des rois de Naples. Il s'était de bonne heure fait remarquer par son talent pour les lettres grecques et latines; mais son amour pour une dame Carmosina Bonifacia, dont l'histoire est, du reste, absolument inconnue, l'engagea à écrire en italien. Il la célébra dans son Arcadie et dans ses sonnets; et lorsque la mort la lui enleva, il renonça aux muses italiennes pour n'écrire plus qu'en latin : dès-lors il s'adonna à des pratiques religieuses qui, auparavant, tenaient moins de place dans sa vie. Les rois de Naples de la maison d'Aragon, Ferdinand Ier, Alphonse II et Frédéric, le comblèrent de leurs bienfaits; le dernier lui donna la charmante *villa Mergolina*, où Sannazar se plaisait à réaliser son Arcadie et ses rêves champêtres. Mais les guerres des Français et des Espagnols dans le royaume de Naples, en ruinant ses bienfaiteurs, l'atteignirent aussi; fidèle à la maison d'Aragon, il vendit presque tout son bien pour en remettre le prix à Frédéric, lorsque ce roi détrôné fut envoyé en otage en France. Sannazar l'y suivit; il partagea son exil de 1501 à 1505; il lui ferma les yeux, et il exprima son attachement pour lui et ses regrets avec une chaleur de patriotisme et un courage

qui font honneur à son caractère. Plus tard, la Mergolina, où il était revenu, fut pillée et dévastée par l'armée du prince d'Orange, au service de Charles-Quint. Il passa les dernières années de sa vie dans un village de la Somma, une des cimes du Vésuve. Une marquise Cassandra, à qui il s'était attaché, y demeurait aussi, mais à un mille de distance, et Sannazar, septuagénaire, ne passait pas un jour sans aller la voir. Il mourut à la fin de l'année 1530, âgé de soixante-douze ans.

L'Arcadie de Sannazar, à laquelle sa réputation est surtout attachée, fut commencée par lui dans sa première jeunesse, et publiée en 1504, lorsqu'il avait déjà quarante-six ans. Une espèce de roman pastoral en prose et sans action sert à lier ensemble douze scènes romantiques et pastorales, et douze églogues entre des bergers en Arcadie. Chaque partie commence par un petit récit en prose élégante, et se termine par une églogue en vers. Dans la septième, Sannazar paraît lui-même en Arcadie sous son nom; il raconte les premiers exploits de sa famille, les honneurs dont elle a joui à Naples, et comment l'amour l'a contraint à s'en exiler. Ainsi, l'Arcadie païenne n'est pour Sannazar que le monde poétique dans son propre siècle. Il en ressort à la douzième églogue comme d'un songe. On peut critiquer cette invention, mais

l'exécution est gracieuse. Sannazar, animé par un sentiment tendre et passionné, trouvait dans son âme cette rêverie enthousiaste qui est propre à la poésie pastorale; les sentimens, comme dans toutes les idylles, sont quelquefois maniérés et prétentieux, quelquefois aussi pleins de vérité et de chaleur; les pensées, les images, le langage, sont toujours poétiques; seulement il a trop souvent introduit dans le toscan des mots latins qui n'y étaient pas encore naturalisés. Les vers par lesquels chaque églogue est terminée sont ordinairement sous la forme lyrique des *canzoni*. La cinquième, sur le tombeau d'un jeune berger, peut servir à comparer la mélancolie italienne, qui est toute dans l'imagination, avec celle du Nord, où le cœur a plus de part (1). L'Arcadie a eu plus de soixante éditions; au-

---

(1) En voici les trois premières strophes.

Ergasto sovra la Sepultura.

Alma beata e bella
Che, da legami sciolta,
Nuda salisti ne superni chiostri,
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta;
E lieta ivi, schernendo i pensier nostri,
Quasi un bel sol ti mostri
Tra li più chiari spirti;
E co i vestigi santi
Calchi le stelle erranti;
E tra pure fontane, e sacri mirti

jourd'hui bien peu de gens la lisent ; rien n'est plus contraire au goût de notre siècle que la douceur si souvent fade des pastorales. Sannazar, outre des poésies latines très distinguées, qu'il publia sous son nom académique d'Actius Syncerus, écrivit beaucoup de sonnets et de *canzoni*. Pour présenter à ceux qui n'entendent

---

Pasci celesti greggi,
E i tuoi cari pastori indi correggi.

Altri monti, altri piani,
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo, e più novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani,
Per luoghi dolci estivi,
Seguir le Ninfe in più felici amori;
Tal fra soavi odori,
Dolce cantando all' ombra
Tra Dafni e Melibeo
Siede il nostro Androgeo,
E di rara dolcezza il cielo ingombra;
Temprando gli elementi
Col suon de nuovi inusitati accenti.

Quale la vite all' olmo,
Ed agli armenti il toro,
E l' ondeggianti biade a lieti campi;
Tale la gloria e 'l colmo
Fostù del nostro coro;
Ahi cruda morte! e chi fia che ne scampi,
Se con tue fiamme avvampi
Le più elevate cime?
Chi vedrà mai nel mondo
Pastor tanto giocondo,
Cha cantando fra noi sì dolci rime
Sparga il bosco di fronde
E di bei rami induca ombra sù l' onde?

pas l'italien un échantillon des pensées et de l'imagination d'un poète célèbre, dont le nom est souvent répété, et dont les œuvres sont peu connues, je traduirai un seul sonnet de lui, qu'il semble mettre dans la bouche de la maîtresse qu'il avait si tendrement aimée, et qu'il avait perdue (1). « J'ai vécu avec toi, ô mon fidèle « époux! pendant de longues années, et tu sais « avec quel amour! La mort est venue ensuite « trancher le fil de ma vie; elle m'a soustraite « avec justice aux mondaines erreurs : jouissant « du bonheur dans les fêtes du ciel, je te le « jure, je ne sentis de douleur de mourir que « parce que je pensais à ta cruelle destinée, et « que je devais te laisser seul en proie à tant de

---

(1) Sonetto LXX.

Vissa teco son io molti e molt' anni,
Con quale amor, tu 'l sai, fido consorte;
Poi recise il mio fil la giusta morte,
E mi sottrasse alli mondani inganni.

Se lieta io goda ne i beati scanni,
Ti giuro che 'l morir non mi fu forte,
Se non pensando alla tua cruda sorte,
E che sol ti lasciava in tanti affanni.

Ma la virtù che 'n te dal ciel riluce,
Al passar questo abisso oscuro e cieco
Spero che ti sarà maestra e duce.

Non pianger più : ch' io sarò sempre teco;
E bella e viva al fin della tua luce
Venir vedrai me, e rimenarten meco.

« tourmens. Mais, je l'espère, la vertu que le « ciel fait briller aujourd'hui en toi t'aidera à « traverser ce ténébreux abîme : cesse donc de « pleurer, car je ne te quitterai point; et, à la « fin des jours qui te sont accordés, tu me verras « revenir à toi, belle et pleine de vie, et t'em- « mener avec moi. »

Une nouvelle espèce de poésie commença en Italie avec François Berni, et elle a gardé le nom de son auteur. On appelle, chez les Italiens, *bernesque* cette moquerie légère et élégante dont il a donné l'exemple, et qui se retrouve dans tous ses écrits. Cette gaieté avec laquelle il raconte des événemens sérieux qu'il rend comiques sans les rendre bas, n'est point confondue par ses compatriotes avec le burlesque dont elle se rapproche. C'est surtout dans le Roland l'amoureux du comte Boiardo, refait par Berni d'un style plus gai et plus libre, qu'on trouve cet enjouement qui se concilie avec le goût poétique; ses autres ouvrages, avec plus de sel comique peut-être, passent trop souvent la mesure des convenances. François Berni était né vers 1490 à Lamporecchio, château entre Florence et Pistoia : on ne connaît guère de sa biographie que ce qu'il en a raconté lui-même, d'un ton goguenard, dans le chant LXVII de son Roland l'amoureux (dans d'autres éditions, liv. III, ch. VII). Il était d'une famille noble, mais pauvre. A dix-

neuf ans, il vint à Rome, plein de confiance dans la protection du cardinal Dovizio de Bibbiena, qui ne lui fit jamais ni bien ni mal. Après la mort de ce prélat, se trouvant toujours dans la misère, il entra comme secrétaire dans la daterie apostolique (1). Là, il eut en effet de quoi vivre; mais il y fut accablé par un travail

---

(1) Ces strophes peuvent servir en même temps à faire connaître le caractère et la manière de Berni. Il suppose que le bon compagnon Florentin, sous l'image duquel il se représente lui-même, se trouve, parmi les chevaliers, dans le château du Rire, où Argant l'enchanteur veut retenir Roger.

Credeva il pover' nom di saper fare
Quello esercizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non potè mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio;
Quanto peggio facea, più avea da fare;
Aveva sempre in seno e sotto il braccio,
Dietro e innanzi di lettere un fastello,
E scriveva, e stillavasi il cervello.

Quivi anche, o fusse la disgrazia, o 'l poco
Merito suo, non ebbe troppo bene:
Certi beneficioli aveva loco
Nel paesel, che gli eran brighe e pene:
Or la tempesta, or l' acqua, ed or il foco
Or il diavol l' entrate gli ritiene;
E certe magre pensioni aveva
Onde mai un quattrin non riscoteva.

. . . . . .

Era forte collerico e sdegnoso,
Della lingua e del cor libero e sciolto;
Non era avaro, non ambizioso,
Era fedele ed amorevol molto:

qu'il ne parvint jamais à bien entendre ; moins on était content de lui, et plus il avait à faire : il avait sous les bras, dans le sein, dans les poches, des paquets de lettres auxquelles il ne trouvait jamais le temps de répondre. Ses revenus étaient peu de chose, et quand il voulait les percevoir, il se trouvait toujours que la

---

Degli amici amator miracoloso,
Così anche chi in odio avea tolto
Odiava a guerra finita e mortale;
Ma più pronto er' a amar ch' a voler male.

Di persona era grande, magro e schietto,
Lunghe e sottil le gambe forte aveva,
E 'l naso grande, e 'l viso largo, e stretto
Lo spazio che le ciglia divideva:
Concavo l' occhio avea azzurro e netto,
La barba folta, quasi il nascondeva
Se l' avesse portata, ma il padrone
Aveva con le barbe aspra questione.

Nessun di servitù giammai si dolse
Nè più ne fù nimico di costui,
E pure a consumarlo il diavol tolse,
Sempre il tenne fortuna in forza altrui:
Sempre che comandargli il padron volse,
Di non servirlo venne voglia a lui,
Voleva far da se, non comandato,
Com' un gli comandava era spacciato.

Cacce, musiche, feste, suoni e balli,
Giochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea, piacevangli i cavalli
Assai, ma si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli;
Onde il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso, e 'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starsi in letto.

tempête, ou l'eau, ou le feu, ou le diable en avaient emporté tout le plus net. Sa gaieté, les vers qu'il récitait, et ses contes, le faisaient bien accueillir de la société; mais, quelque goût qu'il eût pour la liberté, il demeura toujours dans la dépendance. Il s'était fait des ennemis par ses satires; le plus acharné de tous était le trop fameux Pierre Arétin, qu'il n'épargna pas à son tour. Cet homme, qui assure que son plus grand plaisir était de rester au lit, et de ne rien faire, eut, si l'on en croit le bruit public, une mort plus tragique que son enjouement et son genre de vie ne devaient le faire attendre. Ami du cardinal Hippolyte et du duc Alexandre de Médicis, qui étaient cousins germains, il fut sollicité par l'un de ces princes d'empoisonner l'autre; et comme il refusa de se souiller de ce crime, il périt lui-même peu de jours après, en 1536, par le poison. La même année, le cardinal Hippolyte fut en effet empoisonné par son cousin.

Berni avait beaucoup étudié les anciens, et il faisait lui-même des vers latins avec élégance; il avait par là purifié son goût, et il s'était accoutumé à la correction. Ses plaisanteries ont tant de naturel et de vérité comique, qu'elles font concevoir l'enthousiasme avec lequel tout un parti le donne encore aujourd'hui pour modèle; mais entre ses mains tout devenait folie;

sa satire était presque toujours personnelle ; et lorsqu'il voulait faire rire, aucun respect pour les mœurs ou la décence ne le retenait. Son Roland l'amoureux est compté, par les Italiens, parmi leurs classiques. Plus encore que l'Arioste, Berni a cru ne pouvoir considérer la chevalerie qu'en moquerie ; il n'a point travesti l'ouvrage de Boiardo : c'est bien le même roman raconté de bonne foi, mais par un homme qui ne peut se tenir de rire des choses absurdes qu'il nous rapporte. La versification est soignée, l'esprit est semé à pleines mains ; la gaieté est plus folâtre que dans l'Arioste ; mais les deux livres ne peuvent être comparés pour l'imagination, le coloris, la richesse, et tout ce qui fait la poésie.

Les autres ouvrages de Berni sont des sonnets satiriques, et des *capitoli* en rime tierce, parmi lesquels on distingue l'Éloge de la Peste, et celui d'Aristote ; ils ont été prohibés, et ils étaient faits pour l'être.

Peu d'hommes ont été plus admirés dans le seizième siècle, peu d'hommes ont mieux joui de leur gloire que Pierre Bembo, né à Venise, d'une famille illustre, le 20 mai 1470. L'ami de tous les savans, de tous les grands poètes de son temps, il fut l'amant de la fameuse Lucrèce Borgia, fille d'Alexandre VI, et femme d'Alphonse Ier, duc de Ferrare ; le favori des papes

Léon X et Clément VII, qui le comblèrent d'honneurs, de pensions, de bénéfices; l'historiographe en titre, dès 1529, de la république de Venise; enfin Paul III le fit cardinal en 1539. Les richesses, les honneurs, les commissions les plus glorieuses venaient le chercher, et semblaient l'arracher malgré lui à la vie épicurienne et aux amours, auxquels l'habit ecclésiastique ne l'avait point fait renoncer. Il mourut enfin d'un accident de cheval, le 18 janvier 1547, dans sa soixante-dix-septième année, emportant l'admiration de son siècle, qui le mettait au premier rang parmi les auteurs classiques. Cette grande gloire n'a cessé dès-lors de décroître. Bembo, qui avait fait l'étude la plus approfondie des deux langues latine et toscane, et qui écrivait l'une et l'autre avec la plus élégante pureté, fut trop exclusivement occupé des mots toute sa vie, pour que sa renommée se conservât dans son brillant, depuis que le latin ne fut plus cultivé avec la même ardeur, et que l'usage eut introduit quelques changemens dans le toscan. Le style de Bembo, qui faisait l'admiration de son siècle, paraît aujourd'hui toujours affecté, toujours péniblement travaillé; on y sent l'imitation à chaque ligne, et jamais l'expression du sentiment. La profondeur de pensée, la vivacité d'imagination, ne le distinguent point. Il a voulu se mettre à côté de Cicéron en latin, à côté de

Pétrarque et de Boccace dans la poésie et la prose italienne ; mais quelle que soit sa ressemblance, un instinct naturel fera toujours distinguer l'original des copies, et les volumineux écrits de Bembo trouvent peu de lecteurs. Son Histoire de Venise en douze livres, ses Lettres, et ses Entretiens sur la Langue italienne, sont les meilleurs de ses ouvrages en prose; son *Canzoniere* soutient la comparaison avec celui de Pétrarque ; ses Entretiens sur l'Amour, qu'il a intitulés *Asolani*, et qu'il a entremêlés de vers, sont rapprochés du style de Boccace dans ses romans. La grande pureté de goût à laquelle il prétendait, et que son siècle reconnut en lui, ne l'a pas toujours tenu en garde contre les *concetti* et l'affectation (1). Quelquefois cependant on trouve en lui non seulement de l'ima-

---

(1) Par exemple, dans ces vers de Perottino, au Liv. 1 des *Asolani*, p. 12.

Quand' io penso al martire,
Amor, che tu mi dai gravoso e forte,
Corro per girne a morte,
Così sperando i miei danni finire.

Ma poi ch' io giungo al passo
Ch' è porto in questo mar d' ogni tormento,
Tanto piacer ne sento
Che l' alma si rinforza, ed io non passo.

Così il viver m' ancide,
Così la morte mi ritorna in vita;

gination, mais de la sensibilité (1). Ses poésies latines sont estimées; il maniait les langues avec assez de facilité pour avoir aussi essayé d'écrire des vers castillans. (2)

O miseria infinita
Che l' uno apporta e l' altro non recide.

Dans une autre *canzone*, il se plaint des deux tourmens opposés, des flammes d'amour qui le brûlent, et des pleurs qui le noient; et il finit ainsi:

Chi vidde mai tal sorte
Tenersi in vita un uom con doppia morte.

(1) Cette strophe d'une *canzone* de Bembo, *Asolani*, Lib. 1, p. 21, me paraît avoir ce double mérite :

Qualor due fiere, in solitaria piaggia,
Girsen pascendo semplicette e snelle
Per l' erba verde scorgo di lontano,
Piangendo lor comincio, o lieta e saggia
Vita d' amanti, a voi nemiche stelle
Non fan vostro sperar fallace e vano.
Un bosco, un monte, un piano,
Un piacer, un desio, sempre vi tene;
Io de la donna mia quanto son lunge?
Deh! se pietà vi punge,
Date udienza inseme a le mie pene.
E 'ntanto mi riscuoto, e veggio espresso
Che per cercar altrui, perdo me stesso.

(2) A cette époque, l'exemple des Italiens produisait une révolution dans la poésie espagnole; mais Bembo, dans ses vers castillans, qui sont assez nombreux, adopta l'ancien rhythme national; témoin ce *Villancico :*

O muerte que sueles ser
De todos mal recebida,

Le même siècle donna le nom d'*Unique* à Bernard Accolti, l'Arétin, né avant 1466, et qui mourut après 1534. Dès que le bruit se répandait qu'il réciterait des vers, on fermait les boutiques, on accourait en foule pour l'entendre; il était entouré de prélats de la première distinction, un corps de troupes suisses l'accompagnait, et tout l'auditoire était éclairé par des flambeaux. Mais, comme l'a remarqué Roscoe, il n'a manqué qu'une chose pour que la gloire de ce poète fût complète, c'est que ses ouvrages eussent péri avec lui; leur style est dur et pénible, les images forcées, et le goût gâté par la prétention. On a de lui une comédie, *la Virginia*, en octaves et en rimes tierces, des poésies lyriques, et des *strambotti* ou épigrammes.

Ce n'est point à côté de ces flambeaux éteints qu'il aurait fallu placer l'illustre secrétaire de la république florentine, le grand Nicolas Macchiavel, dont le nom ne courra jamais risque d'être enseveli dans l'oubli. La célébrité lui est

---

Agora puedes volver
Mil angustias en plazer
Con tu penosa venida.
Y puesto que tu herida
A sutil muerte condena,
No es dolor tan sen medida
El que da fin a la vida
Como el que la tiene en pena

due comme au plus profond penseur, au plus éloquent historien, au plus habile politique qu'ait produit l'Italie; mais une célébrité moins désirable a attaché son nom aux principes cruels qu'il a développés, peut-être avec une intention honnête, dans son traité du Prince; et ce nom est encore aujourd'hui donné à toute politique fausse et perfide.

Macchiavelli était né à Florence, le 3 mai 1469, d'une famille qui avait occupé les premiers emplois dans la république. On ne sait point l'histoire de sa jeunesse; mais à l'âge de trente ans il entra dans les charges publiques, comme chancelier de la seigneurie; et dès-lors il fut employé constamment dans les affaires d'État, surtout dans les ambassades. Quatre fois il fut envoyé par sa république à la cour de France, deux fois à la cour impériale, deux fois à celle de Rome. Parmi ses ambassades auprès des petits princes d'Italie, la plus longue fut celle auprès de César Borgia, qu'il vit de près dans les momens décisifs où cet illustre scélérat s'élevait par des crimes, et dont il put étudier à loisir la politique infernale. Au milieu de ces graves occupations, sa gaieté satirique ne l'abandonnait point, et ce fut à cette même époque qu'il composa ses comédies, sa nouvelle de Belphégor, des stances et des sonnets, qui ne manquent point de mérite poétique. Il contri-

bua beaucoup à déterminer sa république à armer et enrégimenter ses milices, et il attachait plus d'orgueil à ce conseil, qui devait affranchir l'État du joug des *condottieri*, qu'à ses ouvrages. Le parti auquel il devait son élévation dans la république florentine était celui de la liberté, qui combattait les Médicis, et qui les retenait alors en exil. Lorsque ceux-ci furent rappelés, en 1512, Macchiavel fut dépouillé de tous ses emplois, et exilé de son pays. Il entra dans une conjuration contre les usurpateurs, qui fut découverte, et il fut appliqué à la torture, sans qu'on pût arracher de lui, par d'horribles tourmens, aucun aveu qui compromît ou lui, ou ceux qui s'étaient confiés à sa foi. Léon X, devenu pape, lui rendit la liberté. Dans aucun de ses écrits, Macchiavel n'a témoigné son ressentiment de cette barbarie : il l'enferma dans le plus profond de son cœur; mais l'on comprend que la torture ne lui avait point appris à aimer les princes, et qu'il dut se complaire à les peindre tels qu'il les avait vus, dans un ouvrage où il feignait de leur donner des leçons. Ce fut, en effet, après avoir perdu son emploi qu'il écrivit sur l'histoire et sur la politique, avec cette profonde connaissance du cœur humain qu'il avait acquise dans les affaires ; et cette habitude de démêler, dans tous ses replis, la politique perfide qui était alors dominante en Italie. Il dédia

son Traité du Prince, non point à Laurent-le-Magnifique, comme l'a dit Boutterwerk par un étrange anachronisme, mais à Laurent, duc d'Urbin, usurpateur orgueilleux de la liberté florentine, et des États de son bienfaiteur, l'ancien duc d'Urbin, de la maison de la Rovère. Ce Laurent croyait, en effet, se montrer profond lorsqu'il était fourbe, et énergique lorsqu'il était cruel; et Macchiavel, en faisant voir dans son Traité du Prince comment un habile usurpateur qui n'est retenu par aucun principe de morale, peut affermir son pouvoir, donnait au duc des leçons conformes à son goût. Le vrai but de Macchiavel, cependant, ne peut pas avoir été d'affermir sur le trône un tyran qu'il détestait, et contre lequel il avait déjà conjuré; il n'est guère plus vraisemblable qu'il se proposât seulement de dévoiler au peuple les maximes de la tyrannie, pour les rendre plus odieuses; une expérience universelle les faisait alors assez connaître à toute l'Italie; et cette politique infernale que Macchiavel mettait en principe, était, au seizième siècle, celle de tous les États. Il y a plutôt, dans sa manière de la traiter, une amertume universelle contre tous les hommes, un mépris de la race humaine, qui le porte à lui adresser le langage auquel elle s'était rabaissée elle-même. Il parle aux intérêts des hommes et à leurs calculs égoïstes, puisqu'ils ne méritent

plus qu'on s'adresse à leur enthousiasme et à leur sens moral. Il fait abstraction dans la théorie, de tout ce dont il sait que ses auditeurs feront abstraction dans la conduite, et il leur montre le jeu des passions humaines avec une énergie et une clarté qui suppléent à l'éloquence.

Le livre du Prince, de Macchiavel, est le plus universellement connu; mais ce n'est ni le plus profond ni le plus considérable de ses ouvrages de politique. Ses trois livres de discours sur la première décade de Tite Live, dans lesquels il examine les premières causes de la grandeur des Romains, et les obstacles qui ont arrêté d'autres nations dans une carrière semblable, montrent une bien autre étendue de connaissances, une bien autre perspicacité pour juger les hommes, et une bien autre force d'esprit pour abstraire et généraliser les idées. Tout ce qui, depuis cette époque, a été écrit, dans aucune langue, de plus profond sur la politique, est né de ces premières méditations de Macchiavel; et comme dans cet ouvrage il marche beaucoup plus franchement à son but, comme il n'écrit point en même temps pour un tyran et pour un peuple libre, mais pour tout homme honnête qui aime à réfléchir sur les destinées des nations, ce livre est beaucoup plus moral, tout en contenant des leçons non moins profondes, et il n'a point encouru de la part de

l'Église ou de la société le même anathême qui, quelque temps après la mort de Macchiavel, frappa son livre du Prince.

C'est encore dans cette même période de sa vie que Macchiavel écrivit son Histoire florentine, dédiée au pape Clément VII, et qu'il enseigna à l'Italie l'art d'unir la vraie éloquence historique avec la profondeur de la pensée. Il s'est attaché, beaucoup moins que ses devanciers dans la même carrière, à l'histoire des faits militaires; mais celle des passions et des troubles populaires est un chef-d'œuvre, et Macchiavel a complété, par ce grand exemple de ses théories, son analyse du cœur humain. Il avait été employé de nouveau dans les affaires publiques par le pape, auquel il dédiait son livre, et il était chargé de diriger des fortifications lorsque la mort l'enleva à sa patrie, le 22 juin 1527, trois ans avant la fin de la république florentine.

Macchiavel aurait pu se rendre illustre, comme auteur comique, s'il n'avait pas préféré la gloire d'homme d'État. Il a laissé trois comédies, qui, par la nouveauté de l'intrigue, le nerf et la vivacité du dialogue, et l'admirable vérité des caractères, sont infiniment supérieures à tout ce que l'Italie avait produit avant lui, peut-être à tout ce qu'elle a produit depuis. On sent, en les lisant, le talent du maître qui les a conçues, l'élévation d'où l'auteur jugeait

les hommes qu'il peignait avec tant de vérité, son profond mépris pour toutes les faussetés, toutes les hypocrisies qu'il met sous un jour si vrai. Deux moines surtout, un frère Timothée, qui se trouve dans les deux premières, et un frère Alberico, protagoniste de la troisième, sont représentés avec une vivacité et une vérité qui n'ont rien laissé à inventer à l'auteur du Tartufe. Il est fâcheux que les mœurs publiques autorisassent alors sur le théâtre une licence si déhontée qu'il n'est pas même possible de donner l'analyse de ces comédies. Son conte de Belphégor, ou du diable qui se réfugie en enfer pour éviter une méchante femme, a été traduit dans toutes les langues, et reproduit dans la nôtre par La Fontaine. Ses poésies sont plus remarquables par la force de la pensée que par l'harmonie du style ou la grâce de l'expression. Les unes sont de l'histoire versifiée, d'autres des fragmens satiriques et quelquefois burlesques; mais la plaisanterie de l'auteur est presque toujours mêlée de fiel. Macchiavel ne riait de la race humaine qu'en lui marquant son mépris. C'est ainsi qu'il écrivit, pour le carnaval, des chants qui devaient être récités par différentes troupes de masques; chaque quadrille avait un chant ou une ode appropriée à son caractère et à son déguisement. Dans les rues de Florence, on voyait paraître successivement, sur des chars

de triomphe, des amans désespérés, des dames, des esprits bienheureux, des ermites, des marchands de fruits et des charlatans. Une espèce d'action dramatique était liée entre eux; mais Macchiavel les faisait tous précéder par un chœur de diables, et il semble qu'on reconnaît l'auteur du Prince dans cette manière amère d'introduire une réjouissance annuelle et populaire. Voici les premières strophes : (1)

« Jadis nous fûmes, mais nous ne sommes « plus des esprits bienheureux; chassés du haut « du ciel pour notre orgueil, nous sommes ve- « nus prendre le gouvernement de votre pays, « parce qu'ici nous trouvons, plus même qu'en « enfer, la confusion et la douleur.

« Nous avons peu à peu introduit dans le « monde, et versé sur chaque mortel, la faim,

---

(1) Già fummo, or non siam più, spirti beati,
Per la superbia nostra
Dall' alto e sommo ciel tutti scacciati;
E 'n questa terra vostra
Abbiam preso 'l governo,
Perchè qui si dimostra
Confusione e duol più che 'n inferno.

E fame e guerra, e sangue, e ghiaccio e foco
Sopra ciascun mortale
Abbiam messo nel mondo a poco a poco;
E in questo carnovale
Vegniamo a star con voi,
Perchè di ciascun male
Stati siamo e sarem principio noi.

« la guerre, le sang, et la glace et le feu; et pour « ce carnaval, nous venons le passer avec vous, « car nous avons toujours été, et nous voulons « toujours être le commencement de tous les « maux. »

On trouvera peut-être quelque rapport entre Macchiavel et un homme de ce siècle, Pierre l'Arétin, dont le nom a acquis une honteuse célébrité. Ceux qui ne connaissent les ouvrages ni de l'un ni de l'autre les nomment tous deux avec une égale horreur : le premier comme ayant tenu école de crimes politiques, le second comme ayant professé avec éclat l'impiété, l'immoralité et la bassesse. Il n'y a cependant aucune comparaison à faire entre ces deux hommes : l'Arétin est un homme infâme; Macchiavel est tout au plus auteur coupable. Tel était néanmoins le pouvoir de l'esprit et le culte de la poésie, dans le seizième siècle, que Charles-Quint et François Ier, et les plus grands hommes de leur temps, ont comblé l'Arétin de marques d'honneur et de confiance. Ami de Léon X et de Clément VII, il fut recommandé au pape Paul III, par son fils le duc de Parme, pour avoir le chapeau de cardinal : il s'en fallut peu qu'il n'en fût décoré à la mort de Paul, par Jules III, son successeur. Il a composé dans une vie assez longue, de 1492 à 1557, un très grand nombre d'ouvrages qui sont à peine lus aujour-

d'hui. Quelques uns ont dû leur réputation à leur extrême licence; d'autres à l'amertume satirique avec laquelle il attaque de puissans ennemis; plusieurs, dont la composition fut achetée à grand prix par les souverains, sont remplis des plus lâches et des plus basses flatteries; d'autres, en assez grand nombre, sont des ouvrages de dévotion, que l'auteur, ennemi de toute foi et de toute morale, préférait seulement lorsqu'ils lui rapportaient plus d'argent. Malgré cette débauche continuelle de l'esprit et du cœur, l'Arétin reçut de ses compatriotes le surnom de *Divin*. Armé de toutes les espèces d'impudence, il l'adopta lui-même, le répéta, le signa, comme on ajoute une seigneurie à son nom, ou un ornement à ses armes. Sa vie est souillée par tous les genres d'opprobre; ses ennemis, qui ne pouvaient blesser dans son honneur un homme qui faisait profession de n'en point avoir, se fatiguèrent avant lui des coups de bâton qu'ils lui faisaient donner. Quelquefois l'Arétin s'attirait des attaques plus dangereuses encore. A Rome, un gentilhomme bolonais le poignarda et l'estropia pour la vie. Pierre Strozzi, maréchal de France, contre qui il avait écrit quelques satires, lui fit dire qu'il le ferait poignarder jusque dans son lit, et le malheureux Arétin s'enferma dans sa maison, dans des transes inexprimables, et y mena la vie d'un prisonnier

jusqu'à ce que Strozzi eût quitté l'Italie. Le Tintoret, qu'il avait de même attaqué avec sa violence accoutumée, le rencontrant près de sa maison, feignit de tout ignorer, lui dit qu'il désirait depuis long-temps faire son portrait, le fit entrer chez lui, le plaça, et tout à coup se saisissant d'un pistolet, vint à lui d'un air menaçant : « Eh ! « Jacques, s'écria le poète épouvanté, que vou- « lez-vous donc faire ? — Prendre votre mesure », répondit gravement le peintre. Et l'ayant en effet mesuré, il ajouta du même ton : « Vous avez « quatre et demi de mes pistolets de haut. » Cela dit, il renvoya l'Arétin, qui ne se le fit pas dire deux fois. Il devait s'attendre à mourir, en effet, ou sous le poignard ou sous le bâton ; mais il était destiné à une mort plus gaie. Il avait des sœurs qui menaient, à Venise, une vie aussi dissolue que la sienne : on lui contait un jour quelques uns de leurs faits galans ; il les trouva si comiques qu'il se renversa sur sa chaise en riant aux éclats ; la chaise tomba, il frappa de la tête sur le pavé, et mourut à l'instant même au milieu des convulsions du rire. Il était âgé de soixante-cinq ans.

Les ouvrages dramatiques de l'Arétin sont les seuls qui puissent avoir contribué à l'avancement des lettres en Italie ; mais aussi il faut convenir qu'ils sont quelquefois singulièrement piquans, et que, malgré tout le dégoût qu'in-

spire le caractère de leur auteur, malgré l'effronterie avec laquelle, dans ces comédies mêmes, il se met tour à tour au-dessus des lois de la décence en parlant des autres, ou de celles de la modestie en parlant de lui-même; malgré des défauts grossiers dans la conduite, presque toujours le manque d'intérêt dans tous les caractères, de clarté dans l'intrigue, et de mouvement dans l'action, on sent encore dans ces comédies un vrai talent dramatique, une originalité, souvent une gaieté, fort rare dans l'ancien théâtre italien. L'Arétin devait peut-être en grande partie son mérite à l'absence de toute imitation. Il n'a point les modèles grecs et latins devant les yeux, il n'a que la nature humaine, qu'il voit avec tous ses vices, toute sa difformité, dans un siècle corrompu; et justement parce qu'il ne songe qu'à son temps, comme Aristophane ne songeait qu'au sien, il ressemble plus au comique athénien que ceux qui l'ont pris pour modèle. Dans ses comédies, l'Arétin fait sans cesse allusion aux circonstances locales; il peint sans ménagement les vices des grands comme ceux du peuple; et en même temps qu'il entremêle souvent ses satires des plus basses flatteries, pour se procurer la protection des hommes puissans, ou pour leur rendre la valeur de l'argent qu'il a reçu d'eux, le tableau général présente toujours le débordement uni-

versel des mœurs, la subversion de tous les principes, avec une vivacité de coloris qu'on sent animée par la vérité. Aucune lecture peut-être ne fait mieux connaître cet abandon de toute morale, de tout honneur, de toute vertu, qui signala le seizième siècle. Ce siècle resplendissant de tant de gloire littéraire, préparait cependant la destruction du goût, du génie, de la pensée et de l'imagination, en renversant tout ce que l'Italie conservait encore de ses anciennes lois.

Obligé de laisser en arrière beaucoup de noms illustres, pour ne pas fatiguer les lecteurs par une énumération trop sèche, nous terminerons cette liste par une courte notice sur Théophile Folengi, plus connu sous le nom de Merlin Coccaie. Il fut l'inventeur de la poésie macaronique, ou d'un genre qui n'est pas moins au-dessous de la poésie burlesque, que la bernesque est au-dessus. On ne saurait dire si ces poésies sont italiennes ou latines; ce sont les mots et les phrases les plus vulgaires, les plus plébéiennes du dialecte italien; mais les terminaisons sont latines, le mètre des vers l'est aussi, et la plaisanterie consiste à prêter à une composition et à des idées déjà burlesques le langage et les coq-à-l'âne d'un écolier ignorant. Cette folie, soutenue avec beaucoup de gaieté, mais souvent par des plaisanteries d'un

très mauvais goût, eut un grand succès. Merlin Coccaie a eu des imitateurs : on a écrit des vers macaroniques, faits entre le latin et le français, comme les siens partagent du latin et de l'italien; et toute la réception du médecin, dans le Malade imaginaire, est en langage macaronique. Folengi, né dans l'état de Mantoue, était moine bénédictin, mais il s'échappa de son couvent pour courir après sa maîtresse. Lorsque, après onze ans d'une vie déréglée, le frère Théophile Folengi rentra en 1526 dans son couvent, il chercha à se faire pardonner ses erreurs par des poëmes religieux : dans l'un, entre autres, en rimes octaves, sur la vie de Jésus-Christ, l'on trouve de la verve et de l'élégance. On en trouvait déjà dans plusieurs passages des macaroniques, mais il faut du courage pour les y aller chercher.

Nous ne parlerons point de Balthasar Castiglione, auteur célèbre du livre du Courtisan, qui dans ses vers montre de la grâce et de la sensibilité; ni de François-Marie Molza de Modène, dont la vie entière fut consacrée à l'amour (1489-1544), et que plusieurs critiques ont mis au premier rang parmi les poètes lyriques de ce siècle; ni de Giovanni Mauro, poète burlesque, ami et imitateur de Berni; ni de Nicolo Franco, qui, après avoir été à l'école de l'Arétin, se déchaîna contre lui, mais en attaquant, avec

non moins d'effronterie que son rival, et le gouvernement et les mœurs publiques; en sorte que le pape Pie V, pour mettre un terme aux pasquinades, le fit pendre en 1569. Nous ne dirons rien non plus des poètes latins de cette époque, Sadolet, Fracastor, Pontanus, Vida, qui tous, par la pureté du langage, par l'élégance du goût, souvent même par l'invention classique, se sont rapprochés des auteurs de l'antiquité qu'ils avaient pris pour modèles. La plupart ont écrit des poëmes didactiques, et ce genre de composition paraît en effet convenir mieux qu'aucun autre à ceux qui ont toujours soumis leur propre inspiration à des règles précises, et qui, voulant faire revivre un peuple et une littérature qui ne pouvaient être en harmonie avec leurs sentimens, ont plus considéré dans la poésie la forme que le fond. Nous ne parlerons pas davantage de quelques historiens qui se distinguèrent à cette époque, Giovio, Nardi, Nerli, ni même d'un homme plus célèbre et plus universellement lu, François Guicciardini, dont l'Histoire est encore citée aujourd'hui comme une école de politique et un modèle de critique judicieuse. Dans ces ouvrages le mérite littéraire, celui de l'expression, n'est que secondaire : c'est d'après la profondeur de la pensée, et d'après la véracité, qu'on assigne le rang des historiens; et pour porter un jugement sur Guicciardini, il faudrait

sortir absolument des bornes que nous nous sommes prescrites dans un sujet déjà assez vaste par lui-même.

Mais nous terminerons cette revue de la littérature italienne au seizième siècle par quelques observations sur les progrès du théâtre comique. Ce théâtre, né au commencement du siècle, s'il ne s'était pas perfectionné, s'était du moins étendu très rapidement. Les premières comédies avaient été des copies presque pédantesques de la comédie latine; on les avait représentées aux frais des cours, devant des sociétés d'érudits; mais au bout de bien peu de temps, quoiqu'on ne sache point à quelle époque, des troupes mercenaires s'emparèrent de ces comédies, et les récitèrent devant un public qui payait ses places. Dès-lors le goût de ce public devint d'une plus haute importance pour les acteurs et pour les auteurs; il ne suffit plus qu'une pièce fût conforme aux règles que les critiques prétendaient avoir tirées des anciens, il fallut encore qu'elle amusât ou qu'elle intéressât. Macchiavel et Pierre Arétin avaient montré comment le rire pouvait être excité par la peinture des mœurs et des vices modernes : on s'était éloigné de Térence, sans en avoir moins de gaieté, et une foule d'auteurs entreprit, avec moins d'étude, de divertir le public. Le plus remarquable parmi eux fut Anton Maria Gras-

sini de Florence, surnommé *il Lasca* (nom d'un poisson), qui s'efforça de donner au théâtre de sa nation un goût, des mœurs et des règles absolument nationales, et qui accabla de ridicule et les pédans et les pétrarquistes : il attaquait dans les premiers l'imitation roide et empesée de l'antiquité; dans les seconds, l'amour platonique, le culte de leurs belles, et le tendre mysticisme, qui rendaient toutes les poésies lyriques également fades et maniérées. Sur les traces de Lasca on vit marcher un grand nombre d'auteurs comiques : un Jean-Baptiste Gelli, un Angelo Firenzuola, Francesco Dambra, Salviati, Caro, etc., et d'autres encore. Léonce Allacci, dans sa Dramaturgie, compte plus d'un millier de comédies composées en Italie dans le seizième siècle; et Riccoboni assure que, de l'an 1500 à l'an 1736, il y en a eu plus de cinq mille d'imprimées. Mais dans ce nombre prodigieux d'écrivains, l'Italie ne possède pas un seul grand comique. Si l'on avait reproché avec raison trop de pédanterie aux premiers, on put, avec plus de raison encore, reprocher trop de négligence et d'ignorance à ceux qui vinrent ensuite. Contens de faire rire la populace par des plaisanteries basses et grossières, ils renoncèrent absolument à l'art de conduire et de dénouer une intrigue, et à celui de peindre avec vérité les caractères.

Ces comédies si multipliées et si médiocres naissaient presque toutes dans le sein des académies, et étaient représentées par elles. L'Italie s'était couverte, dans ce siècle, de sociétés littéraires qui prenaient le titre d'académies, et qui se donnaient en même temps des noms fantastiques et ridicules. Parmi les exercices de l'esprit, la composition et la récitation de comédies, pour renouveler le théâtre des anciens, avait été un des premiers objets des sociétés littéraires : ce fut celui qu'on s'empressa le plus d'atteindre ; et comme jouer la comédie était en même temps un plaisir et un profit, il n'y eut si petite ville où il ne se formât une académie, dont l'unique affaire était de donner des spectacles payés. C'est de cette manière qu'il faut expliquer cette multiplication si étrange et si rapide des académies, qui nous frappe dans toutes les relations sur l'Italie, et dont personne cependant ne semble avoir entrevu le but. Encore aujourd'hui, à peu près tous les théâtres d'Italie appartiennent à des académies; le titre et les droits d'académicien passent des pères aux enfans, ou se vendent quelquefois : depuis que les académiciens ont renoncé à jouer eux-mêmes, ils louent leurs théâtres à des histrions ambulans, et l'on ne s'étonne plus d'entendre un titre tout littéraire donné à une association destinée au plaisir et au profit.

Ces histrions ambulans, qui occupent seuls aujourd'hui les théâtres d'Italie, prirent aussi naissance au seizième siècle, mais d'une manière obscure, et que l'histoire littéraire ne retrace point. Apparemment des bateleurs et des saltimbanques essayèrent de faire paraître sur leurs tréteaux des farces un peu plus longues; et ce qui n'avait d'abord été qu'un dialogue improvisé entre un charlatan et son compère prit peu à peu la forme d'une petite comédie. On n'écrivait point les pièces d'avance, mais un caractère fixe avait été donné à chaque acteur, en même temps qu'une patrie et un langage provincial; c'est ainsi que furent inventés ces masques de Pantalon, du Docteur, d'Arlequin, de Brighella, qui, conservant toujours le même caractère, étaient plus faciles à improviser. Nous reviendrons sur ces comédies improvisées, qu'on nommait *commedie dell'arte,* et sur les masques propres au théâtre italien, lorsque nous serons parvenus à l'époque où ils exercèrent plus d'influence sur le goût national. Leur première apparition littéraire est signalée par les farces en langage padouan, qu'Angelo Beolco Ruzzante de Padoue publia en 1530 (1), Il était juste de rappeler au moins par un mot le commencement de l'existence de Pantalon et

(1) On sera peut-être curieux de voir un échantillon de

d'Arlequin, auxquels trois siècles consécutifs ont dû d'inépuisables bouffonneries.

---

ces anciennes arlequinades, dans leur langage bizarre. (*Il Tascho, Atto 1.*)

SITON. An frello stetu chi?

DALDURA. Se a stesse chi, critu que andera via con a vago?

SIT. Nò, a digò, se ti e chi, via?

DALD. A no son za oltra 'l mare, siando chi.

SIT. Favella un puo con mi.

DALD. Ste vuo que a favella mi, tasi ti.

SIT. Haristu vezu un certo huomo, rizzo, griso, con una mala ciera, el nazo rebeccò in sù, con le mascelle grande, color fumegaizzo, barba chiara, e guardaura scura?

DALD. E lo me stò appiccò questu? al pora sier vezu su una forca.

SIT. El la mierita ben.

DALD. El no passerae de chi via, que 'l no ghe va per sta via, nome chi se và a insantare a Roma.

SIT. A ponto là se spazia la so mercandaria.

DALD. Que elo mercadante da perdoni, o da giubilei questu?

SIT. A dighe de femene, e si ne mena via una.

Etc.

CHAPITRE XVI.

Décadence de la Littérature italienne au dix-septième siècle (SEICENTISTI). (1)

LES événemens qui bouleversent le sort des nations sont plus rapides que la vie des individus, et un peuple peut perdre tout ce qui faisait son caractère, son énergie et sa gloire, sans que les passions nobles, que rien ne peut plus éveiller en lui, soient encore toutes éteintes dans les citoyens dont il est composé. Ceux qui ont reçu dans leur première jeunesse les germes heureux de talent et de génie qu'ont mis en eux des circonstances favorables, ne les étoufferont point, encore que des calamités publiques ôtent à leur patrie son indépendance, ou éteignent dans le peuple l'amour de ce qui est distingué. L'on a vu souvent quelques hommes parvenir au plus haut terme de la gloire littéraire, à l'époque même ou la décadence de toutes les institutions politiques semblait devoir dégoûter de la gloire, et donner de l'aversion pour

(1) Les Italiens appellent le dix-septième siècle, *mille seicento*, ou *seicento*, et les auteurs de ce siècle *seicentisti*.

tout développement de l'esprit. C'est ainsi qu'en dépit des révolutions désastreuses qui commencèrent en Italie dans les dernières années du quinzième siècle, le seizième produisit en même temps un plus grand nombre d'hommes distingués qu'aucune période égale n'en avait produit peut-être chez aucune nation. Si les calamités publiques avaient eu un terme; si l'Italie, après cinquante ans de guerre, était retournée à peu près à l'état où elle se trouvait à la fin du quinzième siècle, la tradition de tous les beaux-arts et de tous les genres de culture spirituelle aurait été maintenue par ces grands hommes; malgré les désastres et l'oppression d'un demi-siècle elle se serait relevée avec vigueur de son abaissement, et l'on aurait à peine aperçu un vide dans l'histoire de l'esprit humain. Mais les calamités du commencement du seizième siècle furent encore moins fatales aux lettres que le repos de mort qui les suivit. Une oppression universelle, systématique et régulière, succéda aux violences de la guerre, et l'Italie épuisée ne produisit plus, pendant cent cinquante ans, que de froids et misérables copistes, qui se traînèrent sans inspiration sur les traces de leurs devanciers, ou des esprits faux et prétentieux qui prirent l'enflure pour de la grandeur, les antithèses pour de l'éloquence, et les jeux d'esprit pour du brillant et de l'éclat. Ce fut le règne

du mauvais goût qui s'efforçait de couvrir la stérilité; il dura depuis l'emprisonnement du Tasse (1580) jusqu'au temps où Métastase parvint à la maturité de son talent (1730).

Les règnes de Charles-Quint et de Philippe II semblent être la plus brillante époque de l'esprit humain dans la carrière des lettres et des arts, et cependant ce fut la période fatale où des chaînes furent données à l'entendement, et où le génie, arrêté devant des bornes, ne pouvant plus avancer, se hâta de reculer. Ces monarques recueillirent les fruits des travaux de leurs prédécesseurs, mais ils n'ensemencèrent point la terre à leur tour, et comme la moisson humaine se fait attendre un demi-siècle, toute province sur laquelle s'étendait leur domination devint stérile après ce terme. Il ne serait pas facile de faire connaître en peu de mots le gouvernement défiant et apathique en même temps des trois Philippe d'Espagne (Philippe II, III et IV), qui possédèrent en souveraineté presque une moitié de l'Italie, le Milanès, Naples, la Sicile et la Sardaigne, et qui exercèrent une autorité presque aussi absolue sur les États du pape et sur ceux des ducs d'Italie, qui avaient imploré leur protection. Des contributions énormes, inégalement et absurdement réparties, avaient ruiné le commerce, écrasé et dépeuplé les campagnes; des concussions bien

plus onéreuses encore enrichissaient quelques gouverneurs, mais en pénétrant le peuple d'un sentiment de mépris et de haine pour un gouvernement aussi aveugle et aussi injuste. Le système d'une guerre éternelle, dans lequel la cour de Madrid persista aussi long-temps que la maison d'Autriche régna en Espagne, en épuisant ces riches provinces d'hommes et d'argent, les laissa en même temps exposées aux déprédations annuelles des Turcs, aux invasions des Français, à la guerre sourde des Piémontais, et au séjour des troupes espagnoles et allemandes, plus ruineux encore que celui des ennemis. Tout essor de l'esprit était considéré comme une attaque contre le gouvernement; toute liberté d'écrire et d'imprimer était enlevée aux sujets; toute discussion, toute délibération publique était interdite; ce n'était pas seulement le commerce des livres qui était soumis à de rudes entraves, tout particulier qui possédait des livres défendus était exposé aux peines les plus graves, civiles et religieuses; car le gouvernement, pour exercer une police plus sévère, et pour l'étendre sur les esprits, avait appelé l'inquisition à son aide, et en avait fait une garde fidèle de toute espèce de despotisme. Ce n'est pas que ce gouvernement respectât la religion, ou qu'il laissât du moins au clergé la liberté qu'il enlevait à la nation; les prêtres ont rarement éprouvé

des persécutions aussi violentes que celles qui furent exercées à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, par les vice-rois de Naples, contre ceux qui adoptaient le concile de Trente; car la cour de Madrid voulait faire recevoir ce concile par les autres États, pour les affaiblir, et ne point l'admettre dans les siens, pour ne pas reconnaître des bornes à son autorité; ce qui mettait dans une contradiction continuelle ses déclarations avec sa conduite, et rendait la persécution plus cruelle, parce qu'on en méconnaissait l'objet et qu'on n'en prévoyait pas le terme. Rien n'était respecté que les abus; la liberté civile était ouvertement violée, les droits des citoyens sans cesse envahis; les hommes suspects, non d'actions coupables, mais d'opinions libérales, étaient exposés à des supplices atroces qu'on leur infligeait, non comme punition, mais comme torture, et cependant la justice commune n'était point administrée; tous les couvens, toutes les églises servaient d'asile aux malfaiteurs; chaque vice-roi, chaque commandant de place, chaque employé du gouvernement, avait des bandits sous sa sauvegarde, auxquels il assurait l'impunité en récompense des violences et des assassinats qu'il leur faisait souvent commettre pour son compte. Les couvens mêmes avaient leurs assassins; et, dans la conspiration du père Campanella, on vit avec étonne-

ment que les moines de la Calabre pouvaient mettre sous les armes plusieurs milliers de bandits (1). Les brigands campaient presque aux portes des villes, et l'on ne pouvait passer sans escorte de Naples à Caserte ou Averse. Une telle anarchie, et la haine universelle des Italiens pour les Espagnols, firent, à plusieurs reprises, tenter de secouer le joug. Les révoltes de Naples et de Palerme (1647, 1648), et plus tard celle de Messine, arrachèrent presque les deux royaumes de Sicile à la cour d'Espagne; elles furent réprimées, non par la force, mais par des trahisons. Le Milanès, constamment traversé par les armées qui faisaient la guerre en France et en Allemagne, n'essaya pas de se révolter; mais son mécontentement, et son désir de secouer une domination odieuse, favorisèrent l'agrandissement

---

(1) Frère Thomas Campanella, auteur de beaucoup d'ouvrages bizarres de philosophie et de magie, avait formé une conspiration parmi les moines, sous la protection de quelques évêques, pour fonder une république dans la Calabre. Trois cents religieux étaient entrés dans cette conjuration, et quinze cents bandits étaient déjà sous les armes. La révolte devait éclater lorsque la flotte turque de Murath-Reys, sous la protection de laquelle devait se mettre la nouvelle république, paraîtrait en vue de Stilo, patrie de Campanella. La flotte parut le 14 septembre 1599; mais il y avait déjà quinze jours que Campanella avait été arrêté par ordre du vice-roi, et que ses compagnons périssaient dans divers supplices.

de la maison de Savoie, qui s'élevait sourdement aux dépens de la maison d'Autriche.

La république de Gênes fut, pendant tout ce siècle, dans une entière dépendance de la cour d'Espagne. Le pape, que les guerres de religion d'Allemagne attachaient au même parti, et retenaient dans la même dépendance, voulut cependant la secouer une ou deux fois; mais il en fut toujours puni comme d'une rébellion. La république de Venise, qui seule conservait sa liberté et sa neutralité, se la faisait pardonner par le silence et l'immobilité la plus scrupuleuse; l'inquisition religieuse ne réprimait pas plus la pensée dans les États espagnols que l'inquisition politique ne le faisait à Venise, de peur de donner offense, par quelques écrits, par quelques paroles, à de puissans voisins. Les ducs d'Italie cherchaient à se dédommager, par les plaisirs et le luxe, de l'importance qu'ils avaient perdue; ceux de Toscane, parmi lesquels quelques amis des sciences et des arts firent encore honneur au nom de Médicis, encouragèrent la physique, la sculpture, la peinture, qui ne donnent point d'inquiétude au gouvernement le plus soupçonneux. L'académie del Cimento et la galerie du cardinal Léopold firent rejaillir quelque lustre sur Florence au dix-septième siècle; mais depuis que Cosme Ier s'était cru obligé, pour contenter l'Espagne et

le pape, de livrer à l'inquisition son ami et son confident (1), la pensée était demeurée exilée de Florence aussi soigneusement que du reste de l'Italie. La maison d'Este avait perdu, à la fin du seizième siècle, le duché de Ferrare, réuni à l'Église par l'extinction de la branche légitime; la branche bâtarde, qui conservait Modène et Reggio, sembla avoir perdu, avec ses premiers États, cet enthousiasme pour les lettres qui avait fait sa gloire. La maison de Gonzague, cruellement punie, par le pillage et le massacre de Mantoue (1630), d'avoir voulu s'attacher à la France, s'efforçait d'oublier ses malheurs dans un déréglement qu'aucune autre maison souveraine n'a égalé, et qui causa sa ruine à la fin du siècle. La maison Farnèse, élevée à la souveraineté de Parme et de Plaisance dans la seconde moitié du siècle précédent, n'a produit dans toute sa durée qu'un seul grand homme, le prince Alexandre, rival de Henri IV; mais il ne visita jamais sa souveraineté, qu'il avait quittée pour commander les armées de Philippe II; et, dans le reste de sa race, on ne voit que des tyrans cruels et voluptueux, ou des princes fainéans et imbécilles.

---

(1) Pierre Carnesecchi, décapité et brûlé à Rome le 3 octobre 1567, parce qu'on le soupçonnait de pencher vers les opinions réformées.

Comme on cherche cependant avidement un tribut d'éloges à donner à des souverains, on a loué ceux-ci de la protection qu'ils accordèrent à l'opéra, né dans ce siècle. Les princes guerriers de la maison de Savoie s'élèvent seuls, pendant le dix-septième siècle, au-dessus de la race méprisable des souverains de l'Italie; mais les guerres ruineuses dans lesquelles ils furent constamment engagés, en les faisant presque toujours trembler pour leur existence, leur laissèrent peu de temps pour s'occuper des lettres, et moins encore d'argent pour les encourager.

Tel était le gouvernement de l'Italie pendant la même période que les règnes de Louis XIII et de Louis XIV ont rendue si glorieuse pour la France. Il ne faut pas s'étonner si, sous un gouvernement semblable, avec la corruption qui s'était déjà introduite dans les mœurs et les principes, avec la paresse et le goût des plaisirs naturels aux peuples du Midi, le dix-septième siècle fut une période de dégénération universelle, et si le nom de *seicentisti* est demeuré encore aujourd'hui en opprobre chez les Italiens. Nous chercherons cependant à faire connaître sommairement ceux qui, résistant à la séduction, demeurèrent fidèles aux bons et anciens principes, et ceux qui, abusant de talens supérieurs, entraînèrent, par leur exemple, une foule d'imitateurs dans une fausse route, et don-

nèrent au dix-septième siècle ce caractère d'enflure et de mauvais goût qui le distingue entre tous les autres.

La corruption du goût avait commencé avec la seconde moitié du seizième siècle, et c'est aussi là que nous en sommes demeurés dans notre dernier chapitre. Les poètes dont nous allons d'abord nous occuper appartiennent également aux deux siècles, et par l'époque de leur vie, et par leur style. Le premier d'entre eux est Baptiste Guarini, qui, pendant long-temps, a été rangé parmi les classiques italiens. Il naquit à Ferrare en 1537, de la même famille qui, au quinzième siècle, avait produit deux savans distingués : il s'attacha au duc de Ferrare en même temps que le Tasse, qui était de sept ans plus jeune que lui, et il fut employé par Alphonse II dans plusieurs ambassades. Après la mort d'Alphonse, il passa à la cour de Florence, et ensuite à celle d'Urbin; il mourut à Venise en 1612. Son *Pastor Fido,* auquel sa réputation est aujourd'hui attachée, fut représenté, pour la première fois, en 1585, pendant que le Tasse, qu'il avait imité, était prisonnier à l'hôpital de Sainte-Anne. Son succès fut bien plus grand que ne l'avait été celui de l'*Aminta,* et cette supériorité était méritée. Un ouvrage beaucoup plus animé, beaucoup plus dramatique, était cette fois donné au public : on y respirait de

même la douceur de l'idylle et les langueurs de l'amour, que les poètes prêtent à l'Arcadie; mais ces rêveries pastorales étaient animées par plus de vie. Une action plus complète, plus vraisemblable, le genre admis, et plus théâtrale, était présentée aux spectateurs, et le charme du langage et de la poésie, dans le *Pastor Fido*, égalait tout au moins celui de l'*Aminta*. Guarini fonda sa tragi-comédie pastorale sur cette mythologie d'opéra dont Métastase a tiré plus tard un grand parti, mais qui ne peut pas supporter un examen rigoureux.

L'Arcadie, en butte depuis un siècle au courroux de Diane, est forcée à lui sacrifier chaque année une jeune vierge, et ce tribut de sang ne doit cesser, d'après un oracle obscur, « que « lorsque deux cœurs d'origine céleste seront « unis par l'amour, et lorsque la haute piété « d'un berger fidèle aura réparé l'antique erreur « d'une bergère qui ne le fut pas. » Cependant on ne connaissait en Arcadie qu'un couple de race divine, Sylvius et Amaryllis, l'un descendu de Pan, l'autre d'Alcide; les Arcadiens espéraient que leur union accomplirait l'oracle, et déjà ils les avaient fiancés; mais Sylvius, insensible à l'amour, n'aime que la chasse; il méprise les charmes d'Amaryllis qui lui est promise, de Dorinde qui brûle pour lui. Un autre berger, pauvre et d'une naissance inconnue,

Myrtile, aime Amaryllis et en est aimé. Corisca, amante secrète de Myrtile, veut, par jalousie, perdre Amaryllis : elle l'expose au soupçon le plus violent de s'être laissé séduire ; et, comme si les bergères d'Arcadie étaient des vestales, Amaryllis est condamnée à mourir. Myrtile se dévoue pour elle, et obtient d'être sacrifié à sa place : il est déjà sous le couteau lorsque son père adoptif le fait reconnaître pour fils du sacrificateur, frère de Sylvius, et descendu des dieux comme lui. L'oracle se trouve donc accompli; deux cœurs d'origine céleste ont été unis par l'amour, et le dévouement de Myrtile lui a mérité le titre de berger fidèle. L'Arcadie, par leur mariage, est délivrée de son tribut de sang. Cependant Sylvius a été rendu sensible par les charmes de Dorinde, qu'il a blessée par méprise à la chasse ; Corisca, repentante, obtient son pardon, et la joie est universelle.

Tel est le fond d'une intrigue que Guarini a délayée dans plus de six mille vers : on comprend à peine comment une si longue composition a pu être représentée, et l'on reconnaît aisément, dans la lenteur du dialogue, les réflexions vaines, les lieux communs et le repos de l'action, que Guarini n'avait aucune idée de l'impatience des spectateurs, et ne se faisait point un devoir de réveiller sans cesse leur curiosité, et d'enchaîner leur attention. Il ne connaissait

point non plus l'art auquel les Français mettent aujourd'hui tant de prix, de lier les scènes l'une à l'autre, et de motiver l'entrée et la sortie des personnages. Chaque scène est le plus souvent un acte à part, sans connexion ni d'action, ni même peut-être de temps et de lieu avec la précédente; et ce manque d'ensemble jette surtout une singulière froideur sur le premier acte, où cinq scènes qui se suivent sans se rattacher l'une à l'autre, semblent faire l'exposition de cinq intrigues différentes.

La versification du *Pastor Fido* me paraît avoir plus de charme encore que celle de l'*Aminta*. Guarini assouplit cette langue poétique qu'il manie avec tant d'aisance; il passe sans gêne, sans secousses, du vers *sciolto* aux mètres les plus variés. La prose ne rendrait pas plus exactement ses sentimens et ses pensées; et cependant on ne trouve ni dans l'ode, ni dans la *canzone*, ni dans toute la poésie lyrique, un plus heureux mélange de rimes et de pieds différens, tantôt réguliers, tantôt libres. L'esprit manque bien plus que la poésie à cette composition; souvent les idées sont communes, et souvent aussi Guarini veut couvrir sa pauvreté par des concetti et de l'affectation (1). Ce qui fit surtout le succès du *Pastor Fido*, c'est la peinture

(1) C'est avec des concetti que Myrtile est introduit, pour

de l'amour : il est, dans tout ce drame, tellement le mobile de toutes les actions, il enivre si fort et le poète, et les acteurs, et les spectateurs, qu'on a souvent, et peut-être avec raison, attaqué cette pastorale sous le rapport de l'effet moral; mais s'il est permis de mettre la passion sur la scène, de l'y mettre avec toute son ardeur, tout son délire, Guarini a su mieux qu'aucun autre faire passer cette ivresse dans le cœur de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent, et il a donné aux poètes érotiques et aux auteurs lyriques un

---

la première fois, sur la scène (Acte I, Sc. II); mais après ses deux premiers vers, le reste du couplet est agréable.

Cruda *Amarilli!* che col nome ancora
D'*Amare,* ahi lasso! *amaramente* insegni;
Amarilli del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma dell'aspido sordo
E più sorda, e più fera, e più fugace;
Poichè col dir t'offendo,
Io mi morrò tacendo:
Ma grideran per me le piaggie e i monti,
E questa selva, a cui
Sì spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno;
Per me piangendo i fonti,
E mormorando i venti,
Diranno i miei lamenti;
Parlerà nel mio volto
La pietate e 'l dolore:
E se fia muta ogni altra cosa, al fine
Parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte il mio martire.

exemple qui a eu une longue influence sur le goût de sa nation. Enfin Guarini, dans les situations touchantes, a souvent donné à ses personnages un langage vrai et sensible, et Voltaire le cite, avec raison, comme un des premiers poètes dramatiques qui aient fait répandre des larmes (1). Guarini a laissé des sonnets et des

---

(1) Tel est ce discours d'Amaryllis, lorsque, accusée d'avoir manqué à l'honneur, elle est conduite au temple. (Acte IV, Sc. V.)

Padre mio, caro padre,
E tu ancor m'abbandoni?
Padre d'unica figlia,
Così morir mi lasci, e non m'aiti?
Almen non mi negar gli ultimi baci.
Ferirà pur duo petti un ferro solo:
Verserà pur la piaga
Di tua figlia, il tuo sangue.
Padre, un tempo sì dolce e caro nome,
Che invocar non soleva indarno mai,
Così le nozze fai
Della tua cara figlia?
Sposa il mattino e vittima la sera?

Je rapporterai enfin, comme exemple d'un autre genre de beauté, ce chœur de chasseurs et de bergers qui célèbrent la gloire de Sylvius, lorsque celui-ci a délivré la contrée d'un sanglier furieux (Acte IV, Sc. VI). Deux vers en caractères italiques donneront cependant un exemple des pensées communes dans lesquelles Guarini retombe trop souvent.

PASTORI.

Oh fanciul glorioso
Che sprezzi per altrui la propria vita!

madrigaux ; l'on y voit, bien plus que dans son *Pastor Fido*, les progrès de la recherche et du mauvais goût.

La fin du seizième siècle, et la première moitié du suivant, correspondent à la longue vie de Gabriel Chiabrera, né à Savonne le 8 juin 1552, et mort en 1637. Sa vie, qu'il a écrite lui-même, est peu remplie d'événemens ; il en passa une

---

Questo è il vero cammino
Di poggiare a virtute ;
Perocchè innanzi a lei
La fatica e il sudor poser gli Dei.
Chi vuol goder degli agi
Soffra prima i disagi :
Nè da riposo infruttuoso e vile
Che il faticar aborre,
Ma da fatica che virtù precorre
Nasce il vero riposo.

CACCIATORI.

Oh fanciul glorioso,
Vera stirpe d'Alcide,
Che fere già sì mostruose ancide!

PASTORI.

Oh fanciul glorioso
Per cui le ricche piaggie
Prive già di cultura e di cultori,
Han ricovrati i lor fecondi onori!
Va pur sicuro, e prendi
Omai bifolco il neghittoso aratro ;
Spargi il gravido seme,
E il caro frutto in sua stagione attendi.
Fiero piè, fiero dente
Non fia più che tel' tronchi o tel' calpesti ;
Ne sarai per sostegno
Della vita, a te grave, altrui noioso.

partie à Rome, et l'autre à Savonne, uniquement occupé de l'étude des anciens et de la composition de ses volumineux ouvrages. Cependant il fut chassé alternativement de Rome et de Savonne par deux affaires *d'honneur,* car c'est ainsi qu'on appelait alors en Italie et qu'il appelle lui-même deux querelles, dans lesquelles il paraît qu'il assassina ses deux adversaires. Il dit lui-même, dans la notice qu'il a donnée sur sa propre vie, en tête de ses ouvrages : « Il ad-« vint ensuite que, sans qu'il y eût de sa faute, « il fut outragé par un gentilhomme romain, et « il s'en vengea; n'en pouvant pas davantage, il « fut contraint d'abandonner Rome, et de dix ans « il ne put obtenir d'amnistie.... Dans sa patrie « aussi, sans qu'il y eût de sa faute, il eut une « affaire, et demeura légèrement blessé ; sa pro-« pre main fit sa vengeance, et il fut ensuite « exilé pendant plusieurs mois. » Il se maria à l'âge de cinquante ans, et n'eut point d'enfans; il parvint à sa quatre-vingt-sixième année sans avoir presque éprouvé de maladie. Sa fortune était aisée, et lui permettait de satisfaire son goût pour les voyages. Peu d'écrivains ont laissé une plus grande quantité de vers; on a de lui cinq poëmes épiques dans la manière de l'Arioste, un grand nombre de pièces dramatiques, faites pour être accompagnées de musique, et qui sont de premiers essais dans le genre de l'opéra; un

grand nombre de discours sur la Passion de Notre Seigneur, et d'autres ouvrages religieux en prose; mais surtout des poésies lyriques, auxquelles aujourd'hui toute sa réputation est attachée, et qu'on a imprimées séparément en trois volumes. Chiabrera sortit le premier des formes que les Italiens avaient empruntées des Provençaux pour la poésie lyrique; il alla chercher la vraie coupe de l'ode dans Anacréon et dans Pindare, au lieu de s'enchaîner par les pénibles entraves du sonnet et de la *canzone*. Avec une oreille très musicale, il découvrit quelle harmonie convenait le mieux à la langue italienne; il coupa sa strophe en un petit nombre de petits vers; il la varia d'après la prosodie, non point autant que le faisaient les Grecs et les Latins, mais assez pour mettre une grande diversité entre ses odes; il leur donna un mouvement métrique assez marqué pour pouvoir se passer de la rime, à laquelle cependant il ne renonça point entièrement, et il sut adapter avec goût sa versification comme son style aux différens sujets qu'il traitait, l'amour, la volupté, la flatterie et la religion. Un grand nombre de ses odes sont écrites pour des princes qui méritaient peu son enthousiasme, et qui n'excitent pas le nôtre. Cependant son feu, sa vivacité et son inspiration honorèrent la poésie italienne. Aucun, mieux que Chiabrera, dit Tiraboschi, n'a su rendre en ita-

lien les grâces aimables d'Anacréon, ou le vol hardi de Pindare; aucun n'a plus possédé de cet élan divin, de cet *estro* qui fut le partage des Grecs, et sans lequel il n'y a point de poésie. Ses expressions ne sont pas toujours très élégantes, ses métaphores sont trop hardies; mais la noblesse des pensées, la vivacité des images, l'inspiration lyrique enfin, laissent peu remarquer ces défauts.

Mais en même temps que Chiabrera, vécut Jean-Baptiste Marini, le grand corrupteur du goût des Italiens, et celui qui détermina les poètes du dix-septième siècle à adopter ce style précieux et affecté, ces métaphores absurdes, ces descriptions ampoulées, que lui-même il faisait d'abord excuser par la richesse de son imagination et la vivacité de son esprit, et qu'il fit bientôt considérer comme des beautés du premier ordre.

Marini était né à Naples en 1569; il s'échappa de la maison paternelle pour se soustraire aux études de droit, que son père, qui était jurisconsulte, voulait lui faire suivre. Mais son talent pour les vers lui avait déjà procuré des protecteurs parmi les nobles napolitains; il en trouva d'autres à Rome, et l'un d'eux fut ce même cardinal Cinzio Aldobrandini, à qui le Tasse dut son tardif couronnement. Il suivit ce cardinal à la cour de Turin; produit par lui dans le grand

monde, ses vers firent une impression plus vive; les concetti, les antithèses, l'esprit recherché qui leur prêtent un faux brillant, excitèrent l'admiration de ceux qui, se proposant toujours d'aller au-delà de ce qui est connu, dépassent le point de perfection dès qu'ils y sont parvenus. L'harmonie du style de Marini, la vivacité et l'éclat de ses images, la peinture voluptueuse et toujours nouvelle de toutes les nuances de l'amour, dans laquelle il se montrait inépuisable, lui attirèrent des suffrages qu'on ne peut lui refuser encore aujourd'hui. Bientôt il se trouva à la tête d'une secte poétique, et tandis que ses partisans prétendaient que lui seul avait osé puiser dans les trésors de l'imagination, et s'abandonner à toute la chaleur de l'inspiration poétique, ses adversaires maintenaient contre lui la pureté du goût du siècle précédent. Il est vrai qu'ils n'avaient pas conservé une étincelle du feu du génie qui brillait alors. Ces guerres littéraires étaient rendues plus opiniâtres par l'impossibilité de discuter sur aucun autre sujet. Il fallait encore quelque exercice à l'activité de l'esprit, dans un temps où l'absolue privation de liberté civile et religieuse ne laissait point d'autre carrière aux Italiens. Aucun sujet n'était plus abandonné à l'esprit humain, excepté la mythologie; toute pensée plus relevée, tout sentiment un peu généreux aurait été regardé comme dangereux

pour le prince ou pour l'État. La mythologie, qui semblait le champ réservé aux poètes, acquit en effet à leurs yeux une importance tout-à-fait ridicule. Marini, dans un sonnet qu'il faisait à l'honneur d'un autre poète, confondit, dans l'ordre des travaux d'Hercule, le lion de Némée avec l'hydre de Lerne : c'en fut assez pour exciter contre Marini l'orage le plus violent. Une moitié des littérateurs de l'Italie écrivit contre lui, une autre prit sa défense; la question la plus importante pour le bonheur des hommes n'aurait pas produit tant de livres; les haines, fondées sur les plus sanglans outrages, n'auraient pas fait écrire de plus infâmes libelles. Les antagonistes ne s'en tinrent pas à écrire des poésies satiriques les uns contre les autres; Murtola, le poète rival de Marini, lui tira un coup de fusil, au détour d'une rue à Turin; mais, au lieu de l'atteindre, il étendit par terre un courtisan du prince qui se trouvait à côté de lui. On assure que Marini s'employa pour obtenir la grâce de Murtola, et que celui-ci, loin d'être reconnaissant, dénonça Marini à Charles-Emmanuel Ier, comme ayant voulu le désigner dans un poëme satirique. Le poète fut jeté dans un cachot, pendant qu'on examinait l'accusation, et il n'en sortit que parce qu'il eut le bonheur de prouver qu'il avait publié ce poëme à Naples, dans sa première jeunesse, et avant d'avoir jamais vu le

duc de Savoie, ou d'avoir pu penser à lui. Lorsqu'il sortit de prison, il passa en France, où la reine Marie de Médicis lui accorda sa protection, et lui assura une pension considérable. C'est là qu'il écrivit son Adonis, le plus célèbre de ses ouvrages. Sa publication excita une nouvelle guerre littéraire en Italie. Marini, en se défendant, attaqua ses adversaires d'une manière violente; ses partisans, qui prirent aussi la plume, furent plus outrageux encore. Au milieu de cet orage, Marini fit un dernier voyage en Italie : il y fut reçu avec enthousiasme; son entrée à Rome fut presque un triomphe : il passa ensuite à Naples sa patrie, et c'est là que la mort le surprit en 1625.

Marini a beaucoup écrit : on a de lui un grand nombre de sonnets, des idylles et des églogues, des *canzoni,* des épithalames, des panégyriques, des épigrammes pour une galerie de tableaux. Je ne connais que son Adonis, et encore suis-je loin de l'avoir lu en entier. Ce poëme en vingt chants a, dans plusieurs chants, trois cents octaves, et dans l'un plus de cinq cents; en sorte qu'il est plus long même que le Roland furieux. Il suffit seul à faire connaître et les beautés et les défauts par lesquels Marini s'était acquis tant d'illustration.

L'Adonis de Marini est une espèce de poëme épique et romanesque : l'amour de Vénus et

d'Adonis en est le sujet; il commence au moment où Cupidon, irrité contre sa mère, la blesse de ses flèches, et lui inspire de l'amour pour Adonis qu'il fait venir du fond de l'Arabie dans l'île de Chypre. Mais le poète, beaucoup plus empressé de peindre que de raconter des événemens, traite chacun de ses chants comme un petit poëme, et lui donne un titre. Ce sont : le Bonheur, le Palais d'Amour, la Surprise d'Amour, la nouvelle (d'Amour et Psyché, épisode qui remplit le quatrième chant), la Tragédie, le Jardin, etc. Marini épuise les situations dans ses peintures de l'amour et de ses plaisirs; il confond par la prodigieuse variété d'images, de sentimens, de raffinemens de tendresse et de volupté, sur lesquels il s'arrête avec complaisance; il est souvent admirable par cette harmonie du style et cette ivresse d'amour qui, au huitième chant, est portée au comble. Mais les idées de moralité et de convenance ne le gênent pas plus dans ses tableaux, que celles du goût et de la saine critique dans la distribution de son ouvrage. La suite du poëme devient tout-à-fait romanesque; la jalousie de Mars et celle d'une méchante fée viennent troubler les amours de Vénus : Adonis lui est ravi; cependant c'est en vain que la fée veut lui inspirer de l'amour; il recouvre sa liberté, il retourne à Vénus; mais sa passion pour la chasse l'en-

traîne dans de nouveaux dangers, et le poëme finit par sa mort et les jeux célébrés sur son tombeau.

En faisant choix d'un sujet semblable, le chevalier Marini (ce titre lui avait été donné par Charles-Emmanuel) renonçait presque absolument à l'intérêt; car les dieux, et surtout ceux du paganisme, n'en peuvent exciter aucun chez les pauvres mortels; il renonçait à toute croyance, à toute vraisemblance, le plus souvent à tout naturel dans les situations et les tableaux. Mais Marini ne prétendait qu'à être le poète de la volupté et celui de l'esprit; il attacha l'un à l'autre des tableaux ravissans, se souciant à peine de savoir si le lien qui devait les unir était assez fort pour les soutenir; et quant à l'esprit, il y répandit à pleines mains celui qu'il cherchait, celui que ses compatriotes admiraient, les antithèses, les oppositions de mots, les images brillantes, tout ce qui arrête, qui étonne, qu'on admire souvent avant de le comprendre, et qu'on trouve faux après l'avoir compris.

Marini a joui pendant un temps d'une réputation colossale; on le mit, durant tout le dix-septième siècle, au-dessus de tous ceux que nous regardons comme les classiques de l'Italie. Les Espagnols, qui l'imitèrent et qui le dépassèrent encore, professaient pour lui la plus

haute admiration ; les Français ne l'admiraient guère moins, et l'on trouve des traces de cet enthousiasme jusqu'au temps de Rousseau, qui a cité un grand nombre de vers de Marini dans la Nouvelle-Héloïse. Pour donner quelque idée et de la haute harmonie du style, et du talent de peindre d'un homme qui, si son siècle avait été plus libre, aurait probablement réglé son imagination par un goût plus pur, et mériterait d'être compté parmi les plus grands poètes de l'Europe, je choisirai quelques strophes dans le dix-huitième chant, intitulé *la Morte,* parce qu'il contient le récit de la chasse où Adonis fut tué par un sanglier. (1)

---

(1) Canto XVIII, St. 92.

Con la tenera mano il ferro duro
Spinge contro il cinghial, quanto più pote:
Ma più robusto braccio e più securo
Penetrar non poria dov' ei percote;
L' acuto acciar, com' habbia un saldo muro
Ferito, overo una scabrosa cote,
Com' habbia in un ancudine percosso,
Torna senza trar fuor stilla di rosso.

Quando ciò mira Adon, riede in se stesso,
Tardi pentito, e meglio si consiglia,
Pensa a lo scampo suo, se gli è permesso,
E teme, e di fuggir partito piglia,
Perchè gli scorge, in riguardarlo appresso
Quel fiero lume entro l' horrende ciglia
Ch' ha il ciel talhor, quando tra nubi rotte
Con tridente di foco apre la notte.

« De sa main délicate, Adonis pousse avec « effort son fer aigu contre le sanglier; mais « un bras plus robuste et plus sûr que le sien « ne pourrait pénétrer là où son coup a porté. « L'acier pointu, comme s'il eût frappé contre « une muraille solide, ou contre un rocher es- « carpé, ou comme s'il eût battu contre une « enclume, revient sans être rougi d'une goutte « de sang.

« En le voyant, Adonis rentre en lui-même; « il se repent trop tard; il veut suivre un meil- « leur conseil; il pense à s'échapper, s'il est « possible; il ressent de l'effroi, et se détermine « à s'enfuir; car, en voyant de près ce féroce « animal, il a découvert, entre ses horribles « paupières, cette même lumière effrayante que « montre quelquefois le ciel, lorsque avec un « trident de feu il entr'ouvre les nuits au milieu « des nuages brisés. »

Cependant le sanglier poursuit Adonis, et Marini, par une imagination bizarre, et qui peut servir d'exemple de son mauvais goût, suppose que le monstre féroce est ravi lui-même de la beauté du chasseur qui s'enfuit devant lui (1). « Avec son groin cruel il veut appliquer

---

(1) Col mostaccio crudel baciar gli volle
Il fianco, che vincea le nevi istesse,
E credendo lambir l'avorio molle,
Del fier dente la stampa entro v' impresse.

« un baiser sur ce flanc, qui l'emportait en « blancheur sur la neige elle-même; et croyant « caresser l'ivoire délicat, il y imprime les traces « de ses dents terribles. Ces blessures furent des « marques de tendresse, et la nature ne lui avait « point enseigné d'autres gestes, d'autres caresses « pour témoigner son amour. »

Adonis veut de nouveau repousser le monstre avec sa lance : il est terrassé, et le sanglier, en passant et repassant sur lui, entr'ouvre ses flancs par de larges blessures (1). « Avec quelle « douceur il expire ! avec quelle douceur il « languit ! Quelle douce pâleur blanchit son « visage ! Elle n'a rien d'horrible; car, au milieu

---

Vezzi fur gli urti, atti amorosi e gesti
Non le 'nsegnò natura altri che questi.

(1) O come dolce spira e dolce langue,
O qual dolce pallor gl' imbianca il volto!
Horribil nò, che nell horror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto ed essangue
E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e spenta l' una e l' altra stella
Lampeggia, e morte in sì bel viso è bella.

Arsero di pietate i freddi fonti,
S' intenerir le dure querce e i pini;
E scaturir da le frondose fronti
Lagrimosi ruscelli i gioghi Alpini;
Pianser le ninfe, ed ulular da monti
E da profondi lor gorghi vicini,
Driadi e Napee stempraro in pianto i lumi,
Quelle ch' amano i boschi, e queste i fiumi.

« de l'horreur et du sang, le rire et le plaisir se « trouvent réunis. Sur ces paupières vides et « privées de sang, dans ces yeux brisés, l'amour « enseveli règne et triomphe encore; ces deux « étoiles éteintes et fermées lancent encore des « éclairs, et la mort est belle dans un si beau « visage.

« Les froides fontaines s'embrasèrent de pitié; « les pins, et les chênes si durs, s'attendrirent; « les hauteurs des Alpes versèrent, de leurs « fronts couverts de feuillages, des ruisseaux « de larmes; on entendit les nymphes pleurer « et gémir dans les montagnes et dans les pro- « fondes cavernes du voisinage; les Dryades et « les Napées, les unes amantes des bois, et les « autres des fleuves, fondirent leurs yeux en « larmes. »

Parmi les nombreux imitateurs de Marini, Claude Achillini (1574-1640) et Jérôme Préti furent des premiers; peu d'hommes de leur vivant arrivèrent à autant de gloire; peu d'hommes sont plus complétement oubliés et ignorés aujourd'hui. L'Italie était abandonnée au règne du mauvais goût; l'abus de l'esprit avait détruit toute espèce de talent; ce n'était qu'en enchérissant les uns sur les autres qu'on pouvait encore espérer de briller; et rester dans le vrai pour les pensées, les images, les comparaisons, c'était le moyen assuré de rester dans l'obscu-

rité. Ce mauvais goût des Italiens eut d'abord quelque influence sur la littérature française. Achillini adressa au cardinal de Richelieu un sonnet sur la délivrance de Casal en 1629, qui commençait par ce vers :

Sudate, o fochi! a preparar metalli.
(Suez, ô feux! préparez des métaux.)

Il fut alors fort admiré en France même, tandis que ce vers seul est cité aujourd'hui comme exemple du ridicule du style précieux. Achillini envoya encore à Richelieu une *canzone* sur la naissance du dauphin, qui lui procura des honneurs et des récompenses brillantes. Voici un madrigal d'Achillini qui pourra donner une idée de l'esprit du siècle, des *concetti* italiens, et de ce qu'on admirait alors : (1)

« Je vois mon Lesbin avec la fleur des fleurs « à la main; je respire la fleur; je soupire pour « le pasteur; la fleur soupire des odeurs; Lesbin « respire des ardeurs; j'*odore* l'odeur de l'une,

---

(1) Col fior de fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e 'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori,
L' odor dell' uno odoro,
L' ardor dell' altro adoro,
Ed odorando ed adorando i sento
Dal odor dal ardor ghiaccia e tormento

« j'adore l'ardeur de l'autre; odorant et adorant « en même temps, je sens par l'odeur et par « l'ardeur la glace et le tourment. »

Les Scudéry, les Voiture, les Balsac, imitèrent ce style précieux et affecté; il eut un moment de vogue : Boileau et Molière contribuèrent plus que personne à y faire renoncer les Français. Ces réformateurs du goût, qui avaient vu les mauvais exemples venir d'Italie, en conçurent un grand mépris pour la poésie italienne; ils ne virent plus que du clinquant dans son or le plus pur; ils firent adopter aux Français le mot de *concetti,* pour indiquer les jeux d'esprit affectés, tandis que ce mot, qui signifie *conceptions, idées*, est toujours pris en bonne part dans la langue italienne; enfin ils n'arrêtèrent pas seulement les progrès du mauvais goût en France, leurs leçons et leur exemple réagirent ensuite sur la littérature italienne elle-même, et firent, au bout d'un siècle, renoncer ses poètes à leur affectation.

La pensée était alors soumise à une si grande gêne, qu'Alexandre Marchetti, ayant traduit le poëme de Lucrèce sur la Nature des choses, avec une élégance et une vigueur de poésie qui le mettent fort au-dessus de son siècle, Côme III de Médicis ne voulut jamais en permettre l'impression, parce que c'était l'exposition de la doctrine d'Épicure. Si l'on y regarde bien, il

n'y a aucune des pensées de l'homme qui ne puisse avoir quelque liaison ou avec la religion, ou avec la politique; et lorsque sur ces deux objets tout est fixé, tout est arrêté par un gouvernement jaloux; lorsque toute idée qui s'écarte du canon prescrit, est considérée comme un délit de majesté divine ou humaine, on ne peut plus espérer de l'esprit aucun essor, du génie aucune vigueur. Si quelques hommes ont encore la hardiesse de prétendre à quelque gloire littéraire, ce ne peut être que par des *concetti,* des hyperboles et du faux brillant, qu'ils se feront remarquer, puisque le terrain de la vérité leur est interdit sans retour.

Un seul poète se distingue, dans tout le dix-septième siècle, par un sentiment patriotique. Je ne sais quelle vieille étincelle de liberté était demeurée dans le cœur du sénateur Filicaia, florentin, né le 30 décembre 1642, mort le 25 septembre 1707. Il reçut sa première inspiration d'un grand intérêt national, européen, chrétien; celui qu'excita, en 1683, le siége de Vienne, entrepris par les Turcs; sa défense par Charles V, duc de Lorraine, et sa délivrance par Jean Sobieski. Filicaia écrivit, sur la victoire des chrétiens, plusieurs *canzoni* qui respirent une ardeur guerrière, une joie de cette grande délivrance, une reconnaissance pour le secours divin, que l'on chercherait vainement

dans tous les autres ouvrages des poètes *seicentisti*. Pour la première fois, dans ce siècle, un Italien exprimait, par ses vers, ce qu'il pensait et ce qu'il sentait; aussi les odes adressées, par Filicaia, à Léopold Ier, au duc de Lorraine, au roi de Pologne, excitèrent-elles un enthousiasme universel, et lui attirèrent-elles, de ces souverains, les lettres les plus flatteuses. Les guerres de la succession, et la dévastation de l'Italie par les armées françaises et allemandes, inspirèrent à Filicaia de nouveaux vers patriotiques. Il a laissé, sur les malheurs de sa patrie, six sonnets et une *canzone*. Le premier de ces sonnets, *Italia! Italia!* jouit encore de la plus haute réputation; c'est peut-être le morceau le plus célèbre de toute la poésie italienne au dix-septième siècle.

« Italie! Italie! ô toi à qui la destinée accorda
« une beauté malheureuse, et avec elle une dot
« de souffrances infinies, que tu portes écrites
« sur ton front, pourquoi n'es-tu pas ou moins
« belle, ou plus forte, pour te faire craindre
« davantage, ou te faire aimer moins de ceux
« qui semblent enflammés de tes charmes, et
« qui cependant te défient à des combats à mort?
« Alors je ne verrais plus des torrens de soldats
« descendre des Alpes, je ne verrais plus les
« troupeaux français boire l'onde du Pô, teinte
« de sang; je ne te verrais plus toi-même ceinte

« d'un fer qui n'est point à toi, combattre avec « le bras des peuples étrangers, pour servir tou- « jours, soit que tu demeures victorieuse ou « vaincue (1). » Ce sonnet, si universellement admiré, n'a cependant de mérite que par la beauté et la profondeur du sentiment patriotique qui anime le poète. Le lecteur est bien plus rempli de sa propre pitié pour cette longue servitude de l'Italie, que des expressions du sonnet : autrement il demanderait ce que veulent dire et cette *dot de douleur,* et cette *dot écrite sur le front de l'Italie,* et ces ennemis qui *se fondent aux rayons de la beauté italienne.* C'est bien là le langage des *seicentisti,* et non celui du sentiment : mais jamais le poète n'est plus sûr du succès que quand il exprime ce que

---

(1) Italia! Italia! o tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond' hai
Funesta dote d' infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.

Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T' amasse men, chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.

Che or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d' armati, ne di sangue tinta
Bever l' onda del Pò Gallici armenti.

Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar, col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta.

sentent déjà toutes les âmes. Les autres sonnets sont fort inférieurs à celui-là. Filicaia ne les écrivait pas avec un sentiment si complet. Il voulait, dans un chant de guerre, observer tous les ménagemens possibles; ne mécontenter ni les Français, ni les Allemands, ni les princes italiens; n'indiquer aucune partialité, moins encore appeler ses compatriotes à prendre les armes : il a fort bien réussi, en effet, à ne pas se compromettre, mais c'était aussi le moyen de ne pas s'illustrer.

Le même siècle a produit aussi quelques poëmes héroï-comiques, dont la réputation a dépassé de beaucoup celle des ouvrages sérieux. Alexandre Tassoni, né à Modène en 1565, s'est rangé, par sa *Secchia rapita*, parmi les bons poètes de l'Italie. Il avait accompagné le cardinal Colonna en Espagne, et il en était revenu plein de prévention contre ce pays. Il se fit d'abord une réputation dans les lettres par des ouvrages de critique, dirigés contre l'autorité d'Aristote, en littérature, et contre l'exemple de Pétrarque, en poésie : il excita ainsi des guerres de plume, auxquelles il se livra avec ardeur. Après la mort du cardinal Colonna, il entra au service du duc de Savoie, Charles-Emmanuel, qui l'employa dans plusieurs affaires d'État. A la fin de sa vie, il passa en Toscane, où il mourut en 1635. C'était en 1622 qu'il avait publié

son poëme de la *Secchia rapita;* mais il prétendit alors que c'était un ouvrage de sa jeunesse, qu'il avait gardé long-temps dans son portefeuille. Peut-être ne croyait-il pas de la dignité d'un homme d'État d'avoir travaillé dans un âge avancé à un poëme burlesque; mais sa versification soignée porte les marques de la maturité.

Le sujet de la *Secchia rapita* est une guerre entre les Modénois et les Bolonois, au milieu du treizième siècle, dans laquelle le seau d'un puits fut enlevé par quelques guerriers Modenois, au milieu même de Bologne, et porté en triomphe dans leur ville, où on le conserve encore aujourd'hui, sous plusieurs clefs, au clocher de la cathédrale. Le dépit des Bolonois d'avoir laissé un tel trophée dans les mains de leurs ennemis, et les efforts qu'ils firent pour le recouvrer, ont fourni à Tassoni de quoi faire douze chants épiques burlesques. J'aime à croire que le but général de l'ouvrage est de faire la satire des guerres entre Italiens, qui avaient affaibli leur pays, et qui le livraient en proie aux étrangers; mais si telle était l'intention de l'auteur, il l'a trop oubliée lui-même, et nous l'a trop fait oublier dans douze chants de combats, qui, après tout, se ressemblent fort les uns aux autres. On ne peut refuser à ce poète de la gaieté et de la grâce, souvent même une

noblesse épique (1). Ses commencemens de chants brillent quelquefois des plus belles couleurs poétiques; sa manière de caractériser les différens peuples qu'il fait combattre, est souvent animée par la meilleure plaisanterie. Ainsi la surprise des bagages des Florentins, sur lesquels

---

(1) Tassoni, pour raconter comment le roi Hensius fut fait prisonnier, réunit au travestissement des poètes épiques, une des plus belles images qu'aucun d'eux ait employées, et enfin la peinture grotesque des mœurs du temps, et de l'éloquence provinciale d'un magistrat qui défigure la langue. (Canto VI, St. 42.)

Il Re si scuote, e a un tempo il ferro caccia
Nel ventre a Zagarin, che gli è rimpetto;
Ma non può svilupparsi da le braccia
Di Tognon, che gli cigne i fianchi, e 'l petto:
Ed ecco Periteo giugne, e l' abbraccia.
Subito anch' egli, e 'l tien serrato e stretto
Ei l' uno e l' altro or tira, or alza, or spigne.
Ma da' legami lor non si discigne.

Qual fiero toro, a cui di funi ignote
Cinto sia il corno e 'l piè da cauta mano,
Muggisce, sbuffa, si contorce, e scuote,
Urta, si lancia, e si dibatte in vano;
E quando al fin de' lacci uscir non puote
Cader si lascia afflitto e stanco al piano:
Tal l' indomito Re, poichè comprese
D' affaticarsi indarno, alfin si rese.

Fù drizzato il carroccio, e fu rimesso
In sedia il Podestà tutto infangato.
Non si trovò il robon, ma gli fu messo
Indosso una corazza da soldato,

on voyait briller leurs armoiries brodées en or, et qui avaient long-temps excité la convoitise de l'armée ennemie, mais dans lesquels on ne trouve que des noisettes et des figues sèches, peint assez plaisamment la somptueuse épargne qu'on a toujours reprochée à ce peuple (1). Ce-

---

Le calze rosse abenche avea, col fesso
Dietro, e dinanzi un braghetton frappato,
E una squarcina in man, larga una spanna,
Parea il bargel di Caìfas e d' Anna.

Ei gridava in Bresciano: Innanz, Innanzi,
Che l' è rott' ol nemin, valent soldati
Feghe sbità la schitta a tucch sti Lanzi
Maledetti da De, scommunegati.
Così dicendo, già vedea gli avanzi
Del destro corno, andar quà e là sbandati,
E raggirarsi per que' campi aprichi
Cercando di salvar la pancia a fichi.

(1) Canto v, St. 36.

La terza insegna fù de Fiorentini,
Con cinque mila tra cavalli e fanti,
Che conduceano Anton Francesco Dini
E Averardo di Baccio Cavalcanti:
Non s' usavano starne e marzolini
Nè polli d'India allor, ne vin di Chianti;
Ma le lor vittovaglie eran caciole,
Noci, e castagne, e sorbe secche al sole.

E di queste n' avean con le bigonce
Mille asinelli al dipartir carcati,
Acciò per quelle strade alpestre e sconce
Non patisser di fame i lor soldati:
Ma le some coperte in guisa e conce
Avean con panni d' un color segnati,

pendant la poésie burlesque se ressent ici, comme les autres, du manque de liberté ; il ne vaut pas la peine de se moquer de gens qui sont morts il y a cinq cents ans, de gens qui ne nous ressemblent ni par leurs habitudes, ni par leurs mœurs, ni par leur caractère ; la satire qui porte sur le gouvernement démocratique des Bolonois, au treizième siècle, ou sur les guerres du roi Hensius, est par trop innocente ; et sans désirer de l'amertume dans un poëme héroï-comique, on lui voudrait tout au moins un peu plus de piquant.

En même temps que Tassoni, François Bracciolini de Pistoia (1566-1645) publia, de son côté, un poëme héroï-comique, intitulé *Lo Scherno degli Dei* (la Moquerie des Dieux). Ce sont, en effet, les dieux du paganisme que Bracciolini conduit sur les montagnes de Toscane, et qu'il met en scène avec des paysans pour leur faire jouer un rôle ridicule : dans un dialogue qui sert de préface, il se vante de contribuer ainsi au triomphe de la vraie religion sur d'anciennes erreurs. Le plus souvent il travestit la

---

Che facean di lontan mostra pomposa
Di salmeria superba e preziosa.

C'est pour piller ces équipages, que dans le chant suivant, les Allemands et les soldats de Garfagnana abandonnent le roi Hensius, et l'exposent à être fait prisonnier.

mythologie, il fait parler aux dieux un langage bas et vulgaire, et il cherche à exciter le rire par le contraste entre la dignité et la grâce, que notre mémoire attache aux fables homériques, et la grossièreté du langage et des intérêts du bas peuple (1). Cependant quelquefois aussi il

---

(1) Tel est ce dialogue entre Bellone et Mars : la première veut engager son frère à attaquer Vulcain. (Canto 1, St. 29.)

Dicendo : O bella cosa, il Dio dell' armi
Scender dal ciel per far una quistione,
E poi fuggirsi ? un ignominia parmi
Da non lavarla mai ranno o sapone;
Io per te cominciava a vergognarmi,
Però discesi dal sovran balcone,
E voglio in ogni modo, o molto o poco,
Che tu meni le man col Dio del foco.

Marte risponde all' hor : Come tu credi
Per paura o viltà non mi ritiro,
Ch' al corpo, al sangue, il pesterei co piedi,
E ridurrelo in forma di butiro;
Mà perchè fabbricar piche, ne spiedi
Non sà se non costui, se ben rimiro,
E s' io l' uccido, al poco mio giudizio
Cade 'l mestier dell' arme in precipizio.

In oltre tu non sai ch' egli è fratello
Nostro, e Venere sua, nostra cognata,
E toccherebbe a noi farle il mantello
Da vedova modesta e sconsolata,
E rivestire a brun quel ghiottoncello
D' Amore, e tutta quanta la brigata;
E saria d' uopo per nostro decoro
Spendere ne la cera del mortoro.

s'élève au-dessus de cette parodie usée, et ses tableaux ont alors de la grâce et de la poésie. (1)

On ne saurait se figurer avec quelle violence, avec quel acharnement on disputa en Italie, pour savoir si Tassoni ou Bracciolini étaient les inventeurs de l'épopée comique. On convenait assez généralement que Tassoni avait le premier écrit, et Bracciolini le premier publié; on ne comparait guère les deux poètes : Bracciolini aurait alors été trouvé inférieur sous presque tous les rapports; on pouvait aisément juger par la différence de leurs sujets et de leur ma-

---

(1) Comme cette description d'un homme ivre, que Vénus trouve dans un antre. (Canto III, St. 8.)

Appar nel mezzo, infra due pietre rotte
Da l'età lunga un antro orrido, e voto,
Pieno d'incerto lume, e d'una notte
Che non lascia tra l'ombre il mondo ignoto,
Per diritto sentier la bocca inghiotte
Ne l'ampio ventre il nubiloso Noto,
Suona la grotta a questo vento, e freme,
Da lui percossa, e nessun altro teme.

Passa la Dea nel orrid' antro, ov' ella
Sente il misto romor che fuor se n' esce,
E illuminando la nascosa cella
Toglie a lei l'ombra, a se bellezza accresce,
Così tra rotte nuvole, più bella
Che per sereno ciel Cintia riesce,
E più diletta a riguardar la rosa
Cinta di spine infra la siepe ombrosa.

Nel orrid' antro uom' vermiglio e grasso
Sù per l'umido suol disteso giace

nière, qu'ils n'avaient rien emprunté l'un de l'autre : on oubliait qu'après Berni, il n'était réellement permis à personne de se donner pour l'inventeur de l'épopée comique ; mais on avait besoin de disputer ; on avait soif d'une guerre littéraire, et l'acharnement de cette discussion caractérise le dix-septième siècle ; elle met en contraste l'activité de l'esprit qui se conservait encore chez les Italiens, et la nullité des intérêts qu'il leur était permis d'agiter. En s'échauffant pour de semblables misères, ils se faisaient illusion, et se persuadaient qu'ils étaient encore en vie.

Plus tard, il parut deux autres épopées burlesques, qui jouissent encore aujourd'hui d'une grande réputation auprès de ceux qui sont idolâtres de la langue toscane. La première est le

---

Vinto dal vino, e 'l grave ciglio e basso
Preme alcun raggio a la visibil face ;
La stanca fronte ha per guanciale un sasso
Di musco avvolto, e d'edera tenace,
Natural felpa, onde s'adorna e veste,
Capezzal duro in coltrice terrestre.

Giace con la ritonda aperta bocca
Lo sturato barletto al lato manco,
E 'l turacciolo suo, ch'hor non l'imbocca
Pende legato a uno spaghetto bianco,
La saliera v'è ancor più volte tocca
Dal fiero ramolaccio acuto e franco
Vincitor de la lingua, onde è mestiere
Che trafitta da lui, dimandi bere.

Malmantile racquistato de Lorenzo Lippi, publié en 1676; la seconde est le *Torracchione desolato* de Paolo Minucci. Les Italiens trouvent une grâce inexprimable à toutes les locutions les plus vulgaires du peuple de Florence; ils estiment ces deux poëmes pour le mérite rare de parler bassement et purement le dialecte florentin. L'académie della Crusca, qui, dans ce même siècle, travaillait à son dictionnaire, et qui par là excitait encore une autre guerre littéraire entre les Toscans et tout le reste des littérateurs italiens, s'était donné une peine infinie pour conserver ce bas langage. Aujourd'hui même quelques écrivains d'Italie sont enthousiastes de tout ce qui porte son cachet, et ils ne regardent comme écrit purement, que ce qui est calqué sur le langage du bas peuple à Florence dans le quatorzième siècle. Pour tous ceux qui ne partagent pas cette manie vulgaire et pédantesque en même temps, les deux poëmes du *Malmantile* et du *Torracchione* n'auront que peu d'intérêt. Après la divine comédie du Dante, le *Malmantile* est peut-être l'ouvrage qui a le plus occupé les érudits italiens, et qui a été publié avec de plus amples commentaires, et le plus de luxe typographique.

Le château du Malmantile, dont la conquête est le sujet de ce poëme, est bâti sur une hauteur à huit milles de Florence, dans le val

d'Arno inférieur. L'un des héros (cant. 1, st. 64) dit qu'il peut passer pour la huitième merveille du monde; mais il se garde de désigner sa situation. L'armée qui va l'assiéger, et qui part du voisinage de Florence, s'embarque pour y parvenir, et l'auteur évite soigneusement de nous faire comprendre dans quel pays il nous mène. Le temps n'est pas mieux désigné; les héros et les héroïnes n'ont aucun rapport avec rien de connu; l'autorité de Turpin, qui est souvent alléguée; des histoires d'ogres et d'enchantemens, nous renvoient aux temps de la chevalerie, tandis que mille allusions populaires nous indiquent le dix-septième siècle. L'auteur, pour qu'on ne fît aucune application de ses satires, a évité de fixer sur rien l'imagination; mais il a détruit ainsi tout intérêt et toute curiosité; et quant à sa gaieté, tous ses proverbes et son bas langage me paraissent en cacher bien peu de réelle. J'ai eu peine à trouver quelques strophes qui méritassent d'être citées comme échantillons d'un poëme si vanté. (1)

---

(1) Canto III, St. 3.

Era in quei tempi là quando i geloni
Tornano a chiuder l'osterie de cani
E talun che si spaccia in milioni
Manda al Presto il tabì pe' panni lani;
Ed era appunto l'ora che i crocchioni
Si calano a l'assedio de' caldani;

La naissance de l'opéra est peut-être le seul événement littéraire en Italie qui puisse assu-

---

Ed escon con le canne e co' randelli
I ragazzi a pigliare i pipistrelli;

Quando in terra l'armata con la scorta
Del gran Baldone a Malmantil s'invia:
Onde un famiglio nel serrar la porta
Sentì romoreggiar tanta genia.
Un vecchio era quest'uom di vista corta,
Che l'erre ognor perdeva a l'osteria;
Talche tra il bere e l'esser ben d'età
Non ci vedeva più da terza in là.

Per questo mette mano a la scarsella
Ov 'ha più ciarpe assai d'un rigattiere;
Perchè vi tiene infin la faverella
Che la mattina mette sul brachiere.
Come suol far chi giuoca a cruscherella,
Due ore andò a la cerca intere intere:
E poi ne trasse, in mezzo a due fagotti
Un par d'occhiali affumicati e rotti.

I quali sopra il naso a petronciano
Con la sua flemma pose a cavalcioni,
Talchè meglio scoperse di lontano
Esser di gente armata più squadroni.
Spaurito di ciò cala pian piano
Per non dar ne la scala i pedignoni:
E giunto a basso lagrima e singhiozza
Gridando quanto mai n'ha ne la strozza.

Dicendo forte, perchè ognun l'intenda:
A l'armi a l'armi, suonisi a martello:
Si lasci il giuoco, il ballo e la merenda,
E serrinsi le porte a chiavistello;
Perchè quaggiù nel piano è la tregenda,
Che ne viene a la volta del castello:
E se non ci serriamo o facciam testa,
Mentre balliamo, vuol suonare a festa

rer de la gloire au dix-septième siècle. L'éclat des arts du dessin avait fini en même temps que celui de la littérature ; Michel-Ange était contemporain de l'Arioste ; ses élèves et ses successeurs avaient fleuri avec le Tasse ; mais le génie avait cessé en même temps de s'exprimer et par les vers et par le pinceau. Le grand développement de la musique fut postérieur à celui des autres beaux-arts ; il semble que la hardiesse de l'esprit se réfugia dans cet asile où elle ne pouvait point être atteinte, et que ceux qui sentaient en eux une force créatrice, ne connurent que l'harmonie dans laquelle ils pussent donner l'essor à leur âme, sans rencontrer les barrières de toutes les inquisitions. Les Italiens n'étaient pas moins admirablement organisés pour la musique que pour la poésie et la peinture ; un sens exquis leur faisait et leur fait encore aujourd'hui connaître, sans étude, sans préparation, ce qui est beau, ce qui est pur dans ce genre : les plus habiles compositeurs soumettent avec défiance la musique de leurs opéras nouveaux au jugement des lazzaroni de Naples ; et le mouvement simultané de ces bonnets pointus, dont le parterre de Saint-Charles est rempli, indique, dès la première répétition, si la musique nouvelle doit réussir ou tomber. Une belle voix, une belle manière de chanter, est la seule chose qui tire aujourd'hui les Italiens de leur apathie ; j'ai vu

les maisons assaillies par le peuple qui remplissait les rues, pour tâcher d'entendre un concert d'amateurs où chantait une femme de talent. Les progrès de la musique se rencontrant avec la décadence de la poésie, la première s'empara de la seconde comme d'une simple décoration; elle la domina, elle la fit plier à ses convenances, et elle fit des pas proportionnés à l'importance qu'elle avait acquise, et à l'assistance qu'elle demandait aux autres arts.

Il est probable que dès le renouvellement de l'art dramatique, la musique fut souvent unie aux représentations théâtrales. Dans toutes les tragédies, on avait introduit des chœurs à l'imitation de ceux des Grecs, et tous ces chœurs étaient chantés; les pièces pastorales étaient plus constamment encore entremêlées de chants, et accompagnées d'instrumens; mais dans toutes ces compositions la musique n'était qu'accessoire : elle rendait la fête complète, mais elle ne la constituait pas. Ce fut en 1594 que, pour la première fois, cet ordre fut renversé. Octave Rinuccini, poète florentin, bien moins distingué par l'invention ou l'esprit que par une oreille hautement musicale, qui lui faisait sentir dans le langage tout ce qui était propre à s'unir à l'harmonie, s'associa avec trois musiciens, Peri, Jacob Corsi, et Caccini : de concert ils composèrent un drame mythologique, où tous les

beaux-arts devaient réunir toute leur pompe. Rinuccini s'occupa beaucoup moins de paraître lui-même comme poète, que de faire paraître ses associés; il ne négligea point non plus le prestige des décorations et des machines, pour que tous les sens fussent frappés à la fois. Les lettrés avaient conservé le souvenir de la déclamation musicale des Grecs. Peri ou Caccini crurent avoir retrouvé cette déclamation : ce fut le récitatif qu'ils unirent intimement à la poésie, de sorte qu'il n'y eut plus dans l'opéra rien de parlé. La poésie destinée à être toute chantée prit alors un autre caractère; elle ne pouvait plus admettre des développemens qui auraient allongé des scènes déjà trop longues; le poète rechercha les effets, et leur sacrifia la conduite des pièces; il se hâta ou se ralentit, non point selon la marche naturelle de la passion, mais selon celle que la musique pouvait exprimer; il rechercha un autre genre d'harmonie, il s'éloigna de la forme lyrique des canzoni, dont la période était trop longue, et il se rapprocha de celle que Chiabrera, à la même époque, donnait aux strophes de l'ode qu'il empruntait des anciens (1). Cet accord parfait entre la poésie et la musique ne fut point obtenu immédiatement; le trouver fut l'ouvrage de plus d'un

(1) Cette forme lui sert même pour le dialogue. On en

siècle. Rinuccini eut la gloire de l'avoir cherché le premier : la perfection dans ce genre était réservée à Métastase. Le premier essai de Rinuccini n'était presque qu'une des métamorphoses d'Ovide mise en dialogue. On voyait Apollon tuer le serpent Python, au moment où ce monstre mettait en fuite les bergers et les nymphes. Tout orgueilleux de sa victoire, il brave l'Amour qui, avec Vénus, était descendu sur la terre; le dieu enfant se venge; Apollon voit Daphné, il la poursuit : elle s'enfuit, et un mes-

---

peut juger par cette dispute entre les divinités, qui fait comme le nœud de l'action.

APOLLO. Dimmi, possente arciero,
Qual fera attendi, o qual serpente al varco
Ch' hai la faretra e l' arco?
AMORE. Se da quest' arco mio
Non fù Pitone ucciso,
Arcier non son però degno di riso,
E son del cielo, Apollo, un nume anch' io.
APOLLO. Sollo; ma quando scocchi
L' arco, sbendi tu gli occhi,
O ferisci a l' oscuro, arciero esperto?
VENERE. S' hai di saper desio
D' un cieco arcier le prove,
Chiedilo al Re de l' onde,
Chiedilo in cielo a Giove:
E tra l' ombre profonde
Del regno orrido oscuro
Chiedi, chiedi a Pluton s' ei fù sicuro?
APOLLO. Se in cielo, in mare, in terra,
Amor, trionfi in guerra,
Dove dove m' ascondo?
Chi novo ciel m' insegna, o novo mondo?

sager vient raconter sa métamorphose. Quatre chœurs partagent en petits actes un petit drame qui se compose au plus de quatre cent cinquante vers. Les chœurs, divisés en couplets gracieux, semblent plus particulièrement destinés à la musique (1). Le reste de l'opéra était probablement tout en récitatif; on n'y voit point d'ariettes détachées, moins encore de duo ou de morceaux d'ensemble.

Rinuccini, après la Daphné, donna son Euridice, composée de concert avec les mêmes musiciens, et représentée pour la première fois en 1600, pour les noces de Marie de Médicis et de Henri IV; il fit ensuite une Ariane, dont le succès ne fut pas moins brillant. La gloire de

---

(1) Voici la fin du dernier chœur, qui termine la pièce.

S'a fuggir movo le piante
Vero amante,
Contro amor cruda e surperba,
Venir possa il mio crin d'auro
Non pur lauro,
Ma qual'è più miser erba.

Sia vil canna il mio crin biondo,
Che l'immondo
Gregge ognor schianti e dirami;
Sia vil fien ch'ai crudi denti
De gli armenti
Tragga ognor l'avida fame.

Ma s'a preghi sospirosi
Amorosi

l'opéra était assurée; toutes les cours s'empressèrent d'imiter celle de Florence; on perfectionna le premier travail; on donna plus d'action aux pièces de théâtre, plus de variété à la musique, où l'on entremêla l'ariette au récitatif; on inventa les duo et les morceaux d'ensemble, et Apostolo Zéno, après un siècle tout entier, porta enfin l'opéra à ce degré de perfection auquel il pouvait atteindre avant que Métastase eût animé, par la puissance du génie, l'ouvrage de l'esprit.

Apostolo Zéno, vénitien, mais originaire de Candie, était né en 1669. Il avait étudié l'histoire avec passion, et le premier il introduisit sur la scène de l'opéra des pièces historiques, au

---

Di pietà sfavillo ed ardo,
S' io prometto a l' altrui pene
Dolce spene
Con un riso e con un guardo.

Non soffrir, cortese amore,
Che 'l mio ardore
Prenda a scherno alma gelata;
Non soffrir ch' in piaggia o 'n lido
Cor infido
M' abbandoni innamorata.

Fà ch' al foco de miei lumi
Si consumi
Ogni gelo, ogni durezza;
Ardi poi quest' alma allora,
Ch' altra adora
Qual si sia la mia bellezza.

lieu de s'enfermer dans le cercle de la mythologie. La gloire des tragiques français commençait alors à se répandre dans toute l'Europe; il les prit souvent pour modèles, et parmi soixante opéras qu'il a donnés au public, les meilleurs, et ceux qui ont eu le succès le plus constant, sont enrichis par l'imitation de nos classiques. Ainsi dans son Iphigénie, l'intrigue, les situations, les caractères, tout est imité de Racine, mais imité comme il convient à l'opéra; le langage des passions y reçoit cette harmonie rêveuse qui s'accorde avec la musique, et qui a moins de force et de nerf que le dialogue de la tragédie. Les pièces historiques de son invention, sans être plus romanesques et plus efféminées que celles de Métastase, blessent davantage par ce travestissement de l'histoire, parce qu'on sent que Métastase ne pouvait ni concevoir, ni exprimer autrement la vie humaine, tandis que Zéno parle sans cesse d'amour sans cette harmonie, cette délicatesse, cette ivresse, qui font oublier le reste de l'univers. (1)

---

(1) Voici quelques exemples tirés de son drame *i due Dittatori*, fondé sur la discorde entre le grand Fabius Cunctator et M. Minutius, son maître de la cavalerie pendant la seconde guerre punique. Mais l'amour de deux princesses captives est, pour Zéno, le mobile secret de ces grands événemens. La carthaginoise Arisbe, prisonnière dans le camp

Zéno écrivit aussi des opéras comiques; ce genre de spectacle avait commencé en 1597, presque en même temps que l'opéra sérieux; et dans son origine, il avait pris pour modèles les comédies improvisées : c'étaient de même Arlequin, Brighella, et tous les masques du théâtre italien qui en étaient les principaux acteurs. Mais Zéno montra peu de talent pour l'opéra-comique, et ce spectacle si divertissant, si national,

---

des Romains, emploie le pouvoir de ses yeux à y semer la discorde; elle s'en félicite. (Acte III, Scène VIII.)

Colpì al segno lo stral, gittati ho i semi
Del civil odio. Vedrò in breve armarsi
Tribuni e Dittatori.
Qual gloria per Arisbe!
E se dirlo a me lece,
Forse Annibale ancor tanto non fece.
A l'uomo il sapere,
L'ardire, il potere
Natura donò.
E a noi che lasciò?
Astuzia, e beltà.
Ma il sesso più frale,
A senno, e possanza
Sovrasta, e prevale;
Se d'armi si forti
Valer ben si sà.

Minutius, jaloux du fils de Fabius, le condamne à mourir. Fabius, pour conserver la discipline, ne s'y oppose point, et il dit à son fils traîné au supplice (Acte IV, Sc. VII) :

So qual sono, e qual tu sei.
Tu i pietosi affetti miei,

et auquel l'Italie doit tant de bonne musique, n'a point eu encore de poète distingué.

Apostolo Zéno fut appelé à Vienne par l'empereur Charles VI, et il fut revêtu en même temps de deux emplois qui ne semblaient pas faits pour être réunis; il fut nommé historiographe impérial et poète de l'opéra de la cour. Sa longue carrière s'est prolongée jusqu'au milieu du siècle dernier; il est mort en 1750, âgé de quatre-vingt-un ans, après avoir vu dans sa vieillesse sa gloire éclipsée par Métastase, qui devait lui succéder.

Enfin le dix-septième siècle eut aussi des auteurs dramatiques en très grand nombre; on récitait devant toutes les cours, sur tous les

---

E la patria avrà i più forti
Dura invitto; e ad ogni età
In tua gloria passerà
La virtù che teco porti.

Et le fils prend congé de son amante par cette ariette (Acte IV, Sc. VIII):

Concedimi ch'io baci,
Cara, la bianca mano
Favor di tua pietade a l'amor mio.
Ma tu sospiri e taci:
Mi basta il tuo dolor; Ersilia, addio.

C'est déjà la versification de Métastase, dont Zéno eut la gloire d'être l'inventeur; mais aussi il y manque la vie, le sentiment et la grâce.

théâtres, des tragédies, des comédies, des pastorales; mais aucune de ces nombreuses pièces ne pouvait soutenir la comparaison avec celles du siècle précédent; aucune n'a pu se maintenir à côté des pièces du dix-huitième siècle. Les tragédies manquaient absolument de vérité dans la peinture des caractères et des mœurs; leur style était ampoulé, selon le faux esprit du siècle, et leur marche froide; les auteurs se traînaient entre la pédantesque imitation des anciens et le mauvais goût des modernes; leurs pièces ne sont plus qu'un objet d'érudition et de curiosité; aucun théâtre n'en supporterait la représentation, aucun auteur ne pourrait y trouver des exemples ou des idées nouvelles; le poète ne songeait qu'à étonner le spectateur par de brillantes décorations, ou un grand mouvement sur la scène, et toute vraisemblance était sacrifiée au désir de faire paraître des monstres, des combats, ou des chars avec des chevaux. Les comédies étaient basses et plates, décousues, et faites seulement pour le peuple; les pastorales devenaient toujours plus fades, plus précieuses, plus pleines de *concetti*, et si l'opéra était le seul spectacle suivi, c'était aussi le seul qui méritât de l'être.

On a peine à comprendre comment cette décadence universelle, qui semblait s'étendre, non seulement sur toutes les branches de la littéra-

ture, mais sur toutes les facultés de l'esprit humain, put s'arrêter elle-même. Le faux esprit semblait devoir conduire nécessairement à l'abandon de l'esprit; le travail sur des minuties devait être suivi de l'abandon de tout travail, et l'on devait s'attendre à ce que l'Italie s'endormît dans le mauvais goût, comme elle s'était endormie une première fois après le siècle d'Adrien. Il est probable que si elle avait été abandonnée à elle-même, toute littérature aurait cessé en effet; et si l'on examine encore aujourd'hui les poètes qui n'ont participé à aucune influence étrangère, on les trouve de dignes successeurs des Marini et des Achillini. L'Italie est, chaque jour, inondée de sonnets toujours plus vides de pensées et de sentimens, toujours plus extravagans pour les métaphores et les antithèses. Chez tous ceux qui ne connaissent que leur propre langue, la poésie est tout entière dans les images; la hardiesse tient lieu de beauté; les sons ronflans, les épithètes oiseuses, remplacent et chassent la pensée. Mais les grands poètes du siècle de Louis XIV, après avoir été pendant plusieurs années renfermés dans leur pays, furent enfin connus des étrangers; leur réputation et leurs ouvrages passèrent les Alpes au commencement du dix-huitième siècle; la comparaison entre ces chefs-d'œuvre, et les insipides productions des *seicentisti*, réveilla le goût. Les

poésies étrangères étaient plus nourries de pensées que les nationales; et malgré tous les efforts de l'inquisition politique et religieuse, la pensée entra aussi en contrebande en Italie avec la poésie. Un grand mouvement vers les idées nobles et élevées, vers tout ce qui contribue au bonheur de l'homme et à son perfectionnement, animait l'Europe au commencement du dix-huitième siècle. Malgré tous les efforts des princes et des prélats, l'Italie ne put pas y demeurer absolument étrangère. Le premier effet de l'influence des littérateurs français qu'on étudiait, et des Anglais qu'on commençait à connaître, fut de ramener les Italiens à plus de pureté dans les mœurs poétiques et théâtrales. Les poésies de Frugoni, les drames de Métastase, même les comédies de Goldoni, ont en général une tendance morale; et il leur en faut tenir un grand compte, lorsqu'on pense à la corruption universelle du peuple, et à la licence rebutante de tous les poètes du dix-septième siècle. La poésie, rendue aux sentimens honnêtes, se trouva plus propre à en exprimer de généreux. Le premier pas dans le premier des beaux-arts devait être le retour à la morale, s'il est vrai que « les grandes « pensées viennent du cœur. »

CHAPITRE XVII.

Dix-huitième siècle; Métastase.

Deux hommes nés vers la fin du dix-septième siècle, Frugoni et Métastase, étaient destinés à relever, pendant le dix-huitième, la gloire de la littérature italienne. Charles-Innocent Frugoni, un des plus grands poètes lyriques des temps modernes, était né à Gênes, le 21 novembre 1692, d'une famille noble qui s'éteignit en lui. Il fut élevé chez les Jésuites, et forcé par ses parens, à l'âge de quinze ans, de revêtir l'habit religieux. Après de longues années de souffrances, un pape le dégagea de ses vœux les plus étroits; mais Frugoni demeura prêtre, en sorte que la vie active et les sentimens domestiques, auxquels la chaleur de son cœur et l'activité de son esprit semblaient l'avoir destiné, lui furent interdits. L'Italie était alors divisée entre les partisans du goût précieux et affecté que Marini avait introduit, et ceux qui, pour le réformer, ne savaient conseiller qu'une servile imitation des auteurs du seizième siècle, ou des classiques, leurs premiers modèles. Frugoni s'éloigna des uns et des autres; son génie le portait à quel-

que chose de plus fort et de plus original : il étudia surtout les poètes nés dans les siècles qui sortaient à peine de la barbarie ; il ne les prit pas pour modèles; mais il reconnut chez eux des exemples de la vraie grandeur, et il trouva bientôt en lui-même une âme digne de chanter les héros comme ils doivent être chantés. Il parla au cœur et à l'imagination, non à la mémoire; et il n'ambitionna pas le talent peu glorieux de reproduire ce que d'autres ont déjà fait.

Frugoni a traité les sujets les plus variés dans ses vers; toutes les passions divines et humaines lui ont fourni des sonnets, des *canzoni,* des morceaux lyriques dans tous les mètres. Mais c'est surtout dans le vers blanc, ou *sciolto,* qu'il surpasse tous ses devanciers par la noblesse de l'expression, l'éloquence du mouvement qui l'entraîne, la hauteur de la poésie. Peut-être lui reprochera-t-on d'avoir trop souvent introduit la science dans la belle littérature; il avait des connaissances profondes dans la médecine, la physique, la chimie, les mathématiques, et il leur a trop emprunté d'images; quelquefois même il a traité en vers des sujets qui semblent étrangers à la poésie; il est vrai que personne ne l'a fait avec plus d'élégance et un coloris plus brillant. C'est un travers commun en Italie que de mêler la science à la poésie, surtout parmi les gens à qui les vastes connaissances étaient

auparavant étrangères; dès qu'ils les ont acquises, ils se hâtent d'en faire pompe, comme de nouveaux riches étalent leurs richesses. D'ailleurs plus on avance dans la civilisation, plus on sent la nécessité de donner à la poésie une nourriture plus substantielle. Lorsque l'enthousiasme seul ne dicte plus les vers, il faut que l'esprit se trouve satisfait aussi-bien que l'imagination; et les Italiens, auxquels la vraie philosophie était interdite, ont mis souvent la science à la place de la pensée. J'ai vu de célèbres improvisatrices se faire un devoir d'étudier la science des nombres, les propriétés des corps, et jusqu'à l'anatomie, pour être en état de répondre en vers aux questions qu'on leur adressait.

Frugoni, poète de la cour de Parme, sous les derniers Farnèse, et les Bourbons qui leur succédèrent, fut directeur des spectacles, et souvent occupé d'une manière ingrate à traduire de petites pièces de théâtre, à écrire des épithalames et des vers de circonstance, sur des sujets qui ne pouvaient échauffer son génie. Dans cette cour, cependant, il vécut en épicurien, presque toujours amoureux, jusque dans la dernière vieillesse, et conservant avec les passions le feu et l'imagination d'un jeune homme. Il mourut à Parme, âgé de soixante-seize ans, le 20 décembre 1768. Sa réputation, très grande en Italie, ne s'est que fort peu étendue chez les na-

tions étrangères, parce que de tous les genres de poésie, c'est le lyrique qui est le moins susceptible d'être traduit, ou même d'être parfaitement goûté dans une langue qu'on n'entend pas à fond.

Frugoni avait été élève de J. Vincent Gravina, jurisconsulte et philosophe célèbre. Cet homme, doué d'un goût exquis et du génie des lettres fort au-delà de ce qu'indiqueraient ses propres poésies, fut aussi l'instituteur de Métastase. Si la réputation du premier de ses élèves s'est renfermée dans l'Italie, la gloire du second s'est étendue sur toute l'Europe. Aucun homme ne s'est trouvé, par son talent, plus en rapport avec les sentimens des peuples modernes, aucun n'a produit un plus grand effet proportionnellement à la hauteur à laquelle il s'est élevé. Né à Rome, le 3 janvier 1698, dans une condition très obscure, il fut destiné d'abord à être orfévre. Gravina, qui distingua son talent, le prit chez lui, et changea son nom de Trapassi en Metastasio, qui en était la traduction grecque. En même temps qu'il cherchait à l'instruire dans toutes les connaissances humaines dont la poésie peut emprunter le secours, il l'encourageait dans le talent d'improviser, que Métastase semblait avoir reçu de la nature; ce talent assouplissait en quelque sorte sa langue poétique, et l'accoutumait à exprimer tous les sentimens, toutes les

pensées, avec la même grâce et la même facilité. Cependant Métastase s'attacha de lui-même au genre de composition qui devait développer tout son génie. A l'âge de quatorze ans, il écrivit une tragédie intitulée *Justin*, qu'on trouve imprimée dans ses œuvres : c'est, à la vérité, une mauvaise pièce; mais l'entreprise seule est honorable pour un si jeune homme; d'ailleurs on y voit que Métastase avait été appelé par la nature à écrire des opéras; sa tragédie en cinq actes n'est elle-même qu'un opéra, le mouvement des vers est tout entier musical, et le chœur est coupé par des ariettes, telles qu'il en devait insérer plus tard dans ses meilleures pièces. Gravina mena ensuite son élève à Crotone, sa patrie, dans le royaume de Naples, pour lui faire suivre les leçons de Gregorio Caroprese, qui avait été son maître à lui-même dans la philosophie platonicienne. A son retour à Rome, il y mourut en 1718, laissant, par son testament, tout son bien, qui était assez considérable, à Métastase son élève.

L'Italie avait été, pendant un siècle et demi, dépouillée de tout éclat littéraire; la nature parut vouloir la dédommager en lui donnant Métastase. Aucun de ses écrivains n'a peut-être été plus complétement poète, aucun n'a peut-être réuni une plus grande mobilité dans l'imagination, une plus grande délicatesse dans la

sensibilité, à un plus grand charme dans le langage; aucun n'a peut-être été, par son style seul, peintre plus gracieux, et musicien plus flatteur pour l'oreille. Métastase n'a point prétendu s'élever aux hauteurs du génie; il ne s'est essayé dans aucune de ces créations mâles et fières, qui, par leur sublimité, excitent en nous l'admiration et le respect. Il a voulu être, il a été le poète de l'opéra, et dans cette carrière limitée, il a surpassé tout ce que sa nation elle-même, tout ce qu'aucune autre nation a produit de plus distingué. Il a connu, il a saisi avec précision la nature du théâtre auquel il se destinait, et son propre talent; et dans un genre où aucun autre poète peut-être n'a acquis une vraie gloire, il a produit les poésies les plus nationales que possède l'Italie, celles qui sont gravées le plus profondément dans la mémoire de tout le peuple.

Le but du théâtre tragique, diversement expliqué par les divers critiques, diversement entendu par les différens peuples, a pu, en effet, varier avec les temps et les lieux. Il a pu être tour à tour, chez les anciens, religieux, moral, politique, lorsqu'en révélant les lois immuables de la destinée, les poètes voulaient fortifier des âmes fortes par la connaissance du malheur; il a pu être, chez les modernes, ou la simple recherche des émotions profondes, ou le tableau savant de la nature, ou, selon un système plus

noble, le culte du beau dans les œuvres de l'esprit, la réunion de l'admiration pour l'art dans sa perfection, avec la vérité dans la nature.

Mais le théâtre de l'opéra n'était point d'une si noble origine : né à la cour voluptueuse des princes, il ne pouvait être destiné à former des héros; on lui demandait de réunir toutes les jouissances, toutes les émotions à la fois; de captiver en même temps les yeux, les oreilles, et les plus tendres affections du cœur; d'ennoblir la volupté, de la sanctifier en quelque sorte par le mélange de sentimens délicats et relevés; et, si l'on veut y chercher un but politique par-delà la jouissance actuelle, d'ôter au prince tout remords de sa mollesse, aux sujets toute pensée par-delà le temps présent. Tel l'opéra était né à la cour des Médicis et des Farnèse, ou sur ces théâtres de Venise, dont le sénat entretenait la volupté par raison d'État; tel Métastase le trouva lorsqu'il put penser et écrire; et, sans se rendre compte de ce qu'il y avait d'efféminé dans ce genre de poésie, il s'abandonna au mouvement de son cœur, qui le portait lui-même vers cet épicuréisme délicat, qui réunissait à ses yeux l'héroïsme, la gloire, la vertu avec l'amour; il écrivit de manière à entretenir, à augmenter, à porter au comble cette ivresse de toutes les jouissances de la vie, que la musique, la danse, la peinture, et une poésie plus ravissante encore

que ces beaux-arts, excitent en commun dans l'âme du spectateur.

Les précédens auteurs d'opéras, balançant entre l'imitation des tragiques grecs, des français, quelquefois des espagnols, et des poètes pastoraux de l'Italie, n'avaient point reconnu quelles étaient les lois propres au genre; Métastase les fixa d'une main assurée, sans craindre les accusations d'une critique pédantesque. Loin de s'asservir à l'unité de lieu, il se fit une loi de changer souvent la scène, puisque l'éclat des décorations et des coups de théâtre devait faire une partie du charme de l'opéra. Il observa mieux l'unité de temps; cependant il étendit les bornes qui lui étaient fixées, de manière à faire entrer dans les vingt-quatre heures le plus d'événemens, de pompes et de cérémonies, que la complaisance des spectateurs voudrait en admettre; il limita l'unité d'action par la nécessité qui lui était imposée d'employer sur le théâtre trois amoureux et trois amoureuses, que le musicien voulait faire contraster; il donna à presque toutes ses pièces un dénoûment heureux, parce que la langueur de l'âme qu'entretient la musique, aurait été troublée par des émotions trop fortes ou trop douloureuses; il unit, par un art merveilleux, par un art que personne n'a possédé au même degré que lui, le naturel de l'expression à toute l'élévation,

à toute la richesse de la poésie lyrique; enfin, il sut trouver dans les mots, dans la langue, une harmonie ravissante, que les plus sublimes accords de Pergolèse devaient se contenter de conserver fidèlement.

Métastase a composé vingt-huit grands opéras, sans compter plusieurs pièces plus courtes, plusieurs fêtes et divertissemens, qui sont également dialogués, entremêlés de récitatifs et d'ariettes, et souvent animés par une action théâtrale. Il a pris indifféremment ses sujets dans la mythologie et l'histoire; il a représenté alternativement tous les peuples et tous les pays de l'ancien monde; il a aussi emprunté de l'Arioste une pièce romantique et chevaleresque, son Roger, qui appartient au moyen âge. Cette grande variété de pays, de siècles et de mœurs, a fourni à Métastase un des grands ornemens de la scène lyrique, une grande variété de décorations et de costumes, et même une grande richesse d'images locales dont il a orné sa poésie; mais il est loin d'y avoir pris la variété de caractères, d'intérêts et de passions, qu'il pouvait y puiser s'il avait cherché davantage à être le peintre de la nature et de l'histoire. Métastase, animé par un vif sentiment musical, avait subordonné l'art qu'il exerçait à ce sentiment. La musique, si éminemment riche pour exprimer les passions, ne peut point marquer les

situations; elle deviendrait ridicule, si elle entreprenait de prendre un caractère conforme aux mœurs et au langage de chaque peuple; elle nous rebuterait, si elle devenait sauvage pour exprimer la barbarie; si, en chantant l'amour, elle conservait aux Romains leur orgueil, aux Orientaux leur despotisme. Métastase, pressentant en quelque sorte cette uniformité de la musique, n'a point suivi ses héros à Rome, dans la Grèce, dans l'Orient; quelque nom qu'il leur donne, de quelques habits qu'il les revête, ce sont toujours des hommes d'une même espèce, dont les mœurs, les caractères, les passions, sont partout semblables, et la scène est pour eux au théâtre lyrique. Ces mœurs, dont aucune nation n'a jamais donné l'exemple, sont un mélange singulier de l'esprit pastoral et chevaleresque. L'amour est dans tous ces drames la passion nécessaire, le sentiment le plus irrésistible, le mobile de toutes les actions. Mais comme toutes les passions sont idéalisées aussi-bien que celle-là, le poète porte également à l'extrême l'amour de la patrie et de la liberté, la loyauté au souverain, l'amour filial, et le point d'honneur chevaleresque. Ce sont des sentimens comme on n'en voit point dans le monde, un dévouement comme aucune vertu ne l'exige; et, d'autre part, un degré de bassesse et de perfidie, qui, Dieu merci, ne se

rencontre point non plus. Dans toutes ses pièces, Métastase a toujours fait naître la péripétie du combat entre l'amour et le devoir, ou entre deux devoirs, toujours pris dans cette législation tout idéale. L'action est compliquée par la perfidie de quelque rival, ou de quelque agent subalterne, sur lequel tout l'odieux doit porter; le poète fait de celui-ci un diable, et des autres des demi-dieux. L'intrigue se dénoue par quelque grand acte de vertu, ou par la tentative échouée d'un grand crime, et la pièce se termine presque toujours heureusement; si quelqu'un doit mourir, c'est tout au plus un grand coupable.

De ces mœurs, partout les mêmes, de cette exagération dans les caractères, et de ces catastrophes, toujours également heureuses, il est résulté une grande monotonie. Une pièce de Métastase donne l'idée de toutes les autres, et en connaissant la manière de l'auteur, on peut presque toujours prévoir, dès l'ouverture de chacune, quel en sera le nœud, quel en sera le dénoûment.

Si l'on ne perd pas de vue que Métastase a écrit des opéras, que les émotions qu'il excite doivent toutes être musicales, qu'elles ne doivent jamais être assez fortes pour laisser une douleur profonde dans le cœur, on ne lui reprochera ni sa mollesse, ni son monde idéal, ni

ses catastrophes heureuses; on sentira que ce sont les défauts du genre, et non pas les siens; et l'on reconnaîtra qu'il a possédé aussi les beautés du genre au suprême degré; qu'il a su ouvrir toutes ses pièces d'une manière frappante, grandiose, et qui captive l'intérêt; qu'il a su exposer clairement une action presque toujours compliquée, et la faire comprendre de bonne heure aux spectateurs; qu'il a eu un art infini pour trouver et pour varier des situations attachantes; qu'il excite, en quelque sorte, à volonté, un intérêt passionné, par sa manière de nouer une intrigue; qu'il donne à l'amour le langage le plus tendre et le plus sensible; qu'il exprime même, avec une grande vérité, ces sentimens surnaturels de loyauté, d'amour filial, d'amour de la patrie, auxquels il attribue une action tout-à-fait idéale; que sa versification, dans le récitatif, est la plus douce, la plus harmonieuse, la plus pure, dont aucune langue présente des modèles; que ses ariettes ou strophes qui terminent les scènes, ont le plus beau mouvement lyrique et une richesse de poésie que les plus grands maîtres n'ont pas surpassée; qu'enfin la proportion de la pensée au chant est toujours conservée si habilement, que jamais aucune image, aucun sentiment n'est donné au musicien, qui ne soit de nature à être

développé par le chant, et qui ne soit essentiellement harmonique.

Mais il ne faut point, avec plusieurs Italiens, considérer Métastase comme un poète tragique, il ne faut point le donner pour modèle aux étrangers, dans aucun autre genre que celui de l'opéra. Il ne faut pas dépouiller ses pièces du prestige de la musique, et les faire réciter par des acteurs tragiques, comme on le fait trop fréquemment aujourd'hui en Italie. Comparées alors avec ce qu'elles ne doivent point être, leurs mœurs efféminées, leur invraisemblance, leur manque de liaison, choquent tous ceux qui ont appris à admirer une beauté plus mâle. Dès que ce drame musical nous est donné pour une tragédie, nous nous souvenons que la tragédie est consacrée à donner à l'âme les émotions les plus fortes par le tableau de la destinée humaine, et nous sentons qu'aucune émotion ne peut être forte si elle n'est fondée sur la vérité. Le poète tragique doit nous transporter tout entiers sur la scène où il nous présente une grande action. Nous devons retrouver les lieux, les mœurs, les préjugés, les passions, dans leur ensemble, dans leur rapport entre elles; nous devons respirer, en quelque sorte, l'air que les héros qu'on fait parler respiraient. C'est ce que les Grecs faisaient; c'est ce que

les Allemands ont su faire. On a reproché aux Français d'avoir donné à tous les héros de l'antiquité les sentimens et le langage de leurs compatriotes; c'est un tort sans doute; mais il n'est pas si grand que celui d'en avoir fait des êtres tout idéaux. Nous pouvons nous mettre en harmonie avec les premiers, en qui tout est vrai, dès qu'on oublie leurs noms; nous ne le pouvons pas avec les seconds, qui n'ont point de modèle dans la nature.

Pour faire connaître le théâtre de Métastase, autant que je puis le faire par des traductions et des extraits, je présenterai d'abord l'analyse détaillée d'une de ses meilleures pièces, son Hypsipyle, afin de faire voir, en quelque sorte, la fabrique des caractères et celle des événemens, pour tout l'opéra italien. Nous ne pourrons soumettre au jugement, à la froide raison, cet enchaînement d'événemens étranges et de situations brillantes dont Métastase composait ses pièces, sans mettre dans un jour frappant leur invraisemblance et le manque d'art dans leur composition : aussi nous ne répéterons point cette analyse, qui peut paraître odieuse, sur d'autres pièces où nous trouverions presque toujours les mêmes défauts; nous nous contenterons donc de rassembler, sous les yeux des lecteurs, ce que nous aurons trouvé de plus beau dans le reste de son théâtre.

La pièce d'Hypsipyle est une des plus poétiques, une de celles où l'intérêt romanesque est le plus vivement excité, où le péril des principaux personnages est le plus constant, et tient, par conséquent, le spectateur dans la plus vive anxiété; c'est en même temps une des mieux versifiées, une de celles où le dialogue est tour à tour le plus tendre, le plus passionné, le plus éloquent : mais il faut, pour y trouver du plaisir, se prêter à toutes les invraisemblances de faits et de caractère; se laisser transporter dans ce monde idéal, où rien n'arrive comme dans le nôtre, et où les lois même de la morale semblent reposer sur d'autres principes.

La scène d'Hypsipyle est à Lemnos; le théâtre représente le temple de Bacchus, dont on célèbre la fête. Hypsipyle, et Rhodope sa confidente, paraissent armées en bacchantes. Hypsipyle vient de prononcer le serment d'une affreuse conjuration entre les femmes lemniennes; elles se sont engagées à massacrer les Lemniens, qu'on attend de retour d'une longue expédition en Thrace. La princesse, qui a feint d'entrer dans ce complot, charge Rhodope d'aller sur le rivage, pour empêcher son père, le roi Thoas, de débarquer, et le dérober ainsi au massacre projeté. Mais il est trop tard, Eurynome, la plus féroce des bacchantes, et celle qui avait déterminé les Lemniennes à répandre

le sang de leurs époux et de leurs frères, vient annoncer le débarquement de Thoas, éveiller la fureur des bacchantes en excitant leur jalousie, et leur donner les derniers ordres pour le massacre qui doit s'effectuer dans la nuit. Hypsipyle la seconde, et paraît, dans ses discours, plus féroce qu'Eurynome elle-même. On se demande le but d'une feinte qui facilite tous les projets d'Eurynome, et qui cause la mort de tant de malheureux, tandis qu'Hypsipyle a si mal pris ses mesures pour sauver son père, qu'elle attend le débarquement de Thoas, avant de donner à une jeune princesse sa confidente, la commission de le retenir au port. Au reste, le discours d'Eurynome est fort beau; il a le double mérite d'avoir, en peu de vers, l'éloquence entraînante du moment, et d'exposer au spectateur, ce qui était singulièrement difficile, les motifs d'un complot si étrange, de manière à lui donner quelque vraisemblance. (1)

---

(1) Issipile, *Atto I, Sc. II.*

EURINOME.

Rodope, Principessa,
Valorose compagne, a queste arene
Dalle sponde di Tracia, a noi ritorno
Fanno i Lenni infedeli. A noi s' aspetta
Del sesso vilipeso
L' oltraggio vendicar. Tornan gl' ingrati,
Ma dopo aver tre volte
Visto da noi lontano

« Rhodope, princesse, compagnes valeureu-
« ses, ils arrivent enfin, de retour de la Thrace,
« sur nos rivages, ces Lemniens infidèles; c'est
« à nous de venger l'outrage qu'a reçu d'eux
« tout notre sexe : ils reviennent les ingrats,
« mais après avoir vu trois fois loin de nous la
« terre renouveler ses moissons : ils reviennent
« à nous, mais c'est pour produire à nos yeux
« les fruits infâmes de leurs infidèles amours!
« Ils conduisent avec eux leurs maîtresses bar-
« bares, qui couvrent leur visage de couleurs
« bizarres, qui se nourrissent du lait des bêtes
« fauves, et qui, cependant, s'enorgueillissent
« d'avoir triomphé de votre beauté, de l'avoir

Le messi rinnovar. Tornano a noi,
Ma ci portan sugli occhi
De talami furtivi i frutti infami;
E le barbare amiche
Dipinte il volto, e di ferigno latte
Avezzate a nutrirsi, adesso altere
Della vostra beltà vinta e negletta.
Ah vendetta, vendetta!
La giurammo; s'adempia. Al gran disegno
Tutto cospira, l'opportuna notte,
La stanchezza de' rei, del dio di Nasso
Il rito strepitoso, onde confuse
Fian le querule voci
Fra le grida festive. I padri, i figli,
I germani, i consorti
Cadano estinti; e sia fra noi comune
Il merito o la colpa. Il grande esempio
De' femminili sdegni,
Al sesso ingrato a serbar fede insegni

« fait négliger. Ah ! vengeance, vengeance !
« nous l'avons jurée, achevons : tout conspire
« pour ce noble dessein ; la nuit nous favorise,
« et la fatigue des coupables, et les rites bruyans
« du dieu de Naxos, qui étoufferont leurs plaintes
« dans les clameurs de nos fêtes. Qu'ils périssent,
« et les pères et les fils, et les frères et les époux :
« que la gloire ou le crime en soient communs
« entre nous ; et que ce terrible exemple de l'in-
« dignation des femmes apprenne à un sexe in-
« grat à conserver sa foi ! »

Thoas arrive avec les Lemniens ; Hypsipyle troublée n'ose répondre à ses caresses ; cependant il est entouré de soldats armés, il n'aurait à combattre que des femmes, un mot que lui dirait sa fille déroberait à cette boucherie ses braves compagnons d'armes. Rien au reste ne justifie la fureur bizarre des femmes lemniennes ; on ne voit dans Thoas que bonté, que prévenance, que support. Le langage que lui prête Métastase respire une tendresse paternelle qui enchante ; mais un autre caractère aurait donné plus de vraisemblance au complot auquel il est en butte (1). « Viens, dit-il à Hypsipyle, viens,

---

(1) *Atto I, Sc. III.*

TOANTE.

Vieni, o dolce mia cura,
Vieni al paterno sen, da te lontano,
Tutto degli anni miei sentiva il peso;

« ô doux objet de mes soins, viens sur le sein « de ton père : éloigné de toi, je sentais tout « le poids de mes années. Mais, ô ma fille ! à

E tutto, o figlia, io sento
Or che appresso mi sei
Il peso alleggerir degli anni miei.

ISSIP. (Mi si divide il cor.)

TOANTE. Perchè ritrovo
Issipile sì mesta?
Qual mai freddezza è questa
All'arrivo d'un padre?

ISSIP. Ah tu non sai....
Signor....

ROD. Taci

ISSIP. (Che pena!)

EURIN. (Ah mi tradisce
La debolezza sua!)

TOANTE. La mia presenza
Ti funesta così?

ISSIP. Non vedi il core;
Perciò....

TOANTE. Spiegati.

ISSIP. Oh Dio!

TOANTE. Spiegati o figlia;
Se l'imeneo ti spiace
Del prence di Tessaglia
Che a momenti verrà....

ISSIP. Dal primo istante
Che il vidi l'adorai.

TOANTE. Forse in mia vece
Avvezzata a regnar, temi che sia
Termine di tuo regno il mio ritorno?
T'inganni. Io qui non sono
Più sovrano nè Rè. Punisci, assolvi,
Ordina premi e pene: altro non bramo,
Issipile adorata,
Che viver teco, e che morirti accanto.

« présent que je t'ai près de moi, tout ce poids « de mes années, je sens qu'il ne m'accable plus.

« HYPSIP. (Mon cœur se brise !)

« THOAS. Pourquoi trouvé-je Hypsipyle si « triste? Quelle est donc cette froideur au retour « de son père?

« HYPSIP. Ah! tu ne sais point, seigneur!...

« RHODOPE. Tais-toi.

« HYPSIP. Quel tourment!

« EURYNOME. (Je le vois, sa faiblesse va me « trahir).

« THOAS. Ma présence t'apporte-t-elle donc « des pensées si funestes?

« HYPSIP. Tu ne vois point mon cœur, et « pour cela....

« THOAS. Explique-toi?

« HYPSIP. O dieux!

« THOAS. Explique-toi, ma fille : si l'hyménée « du prince de Thessalie, que j'attends à l'in- « stant, te déplaît....

« HYPSIP. Ah! je l'ai adoré dès l'instant que « je l'ai vu.

« THOAS. Peut-être, accoutumée à régner à « ma place, crains-tu que mon retour ne soit « le terme de ton empire. Détrompe-toi, je ne « suis plus ici ni souverain ni roi; punis, ab- « sous, distribue les récompenses et les peines, « Hypsipyle adorée, je ne désire plus que de « vivre avec toi, de mourir à tes côtés. »

Cependant Thoas et les Lemniens se retirent pour se livrer au sommeil; Hypsipyle renouvelle la promesse de massacrer son père. Eurynome nous apprend la cause de ses fureurs; elle veut venger son fils Léarque, qui, après avoir tenté d'enlever Hypsipyle, avait été exilé par Thoas, et qu'on croit mort en exil. Elle va donner des ordres pour commencer le massacre; mais à peine est-elle sortie du théâtre que Léarque y entre : il y trouve Rhodope, qui l'avait aimé autrefois, et qui l'avertit de fuir une terre où tous les hommes sont dévoués à la mort. Léarque ne veut point la croire. Il est entré à Lemnos à la tête d'une bande de pirates, pour troubler les noces de Jason, prince de Thessalie, qu'on attend d'heure en heure, et qui doit épouser Hypsipyle. Léarque pénètre dans les jardins du palais; bientôt Hypsipyle y conduit son père, qu'elle cache dans un bosquet pour le dérober à la fureur des bacchantes. Léarque entend leur entretien, il voit que Rhodope ne l'avait point trompé, et il cherche par un stratagème à écarter Thoas pour se mettre à sa place, espérant qu'Hypsipyle reviendra le chercher, et qu'il en profitera pour l'enlever. En effet il appelle Thoas, il le presse, au nom de sa fille, de se cacher ailleurs, car son asile est déjà découvert, et dès que Thoas est parti, il entre lui-même dans le bosquet.

La scène change ensuite, et Eurynome vient annoncer aux femmes assemblées dans le temple de la Vengeance, que quelqu'une d'entre elles a trahi son vœu, et qu'un homme armé a été rencontré dans une des avenues du palais : les Lemniennes, ajoute-t-elle, l'entourent, le combattent, et seront sans doute bientôt victorieuses. Tout à coup Jason, car c'était lui, paraît l'épée à la main, poursuivant les femmes qu'il a mises en fuite. Il trouve, avec étonnement, Eurynome et Hypsipyle donnant des lois à ces meurtrières. Il aborde cependant son épouse future avec les expressions les plus tendres et les plus passionnées : il est reçu avec non moins d'amour ; mais sa surprise se change en horreur, lorsqu'il apprend le massacre des Lemniens qui vient de s'effectuer, et lorsque Eurynome lui annonce que son épouse elle-même vient d'assassiner son père. Hypsipyle confirme ce récit qui la couvre de honte aux yeux de son amant. Elle a même eu soin de faire placer le cadavre défiguré d'un Lemnien sur le lit de Thoas, afin de tromper tous les yeux. Jason s'éloigne de ce séjour du crime, maudissant l'épouse dénaturée qu'il était venu y chercher.

Au commencement du second acte, Eurynome vient, au milieu de la nuit, dans le même bosquet où Hypsipyle avait caché son père. « Partout, dit-elle, je vois quelque objet funeste

« qui reproche à mon âme ses fureurs; c'est à « vous, solitaires horreurs, à défendre mon « cœur contre les remords qui le poursuivent; « répétez-moi que l'ombre de mon fils n'erre « plus sans être vengée, qu'elle ne soupire plus « après le trajet du Léthé, et que par tant de « crimes j'ai du moins acheté sa paix. (1) » Le fils qu'elle invoque est auprès d'elle dans ce même bosquet; mais ce chef de pirates est plus poltron qu'une femme; il se montre avec défiance, il s'enfuit au moindre bruit, et sa voix augmente le trouble d'Eurynome qui la reconnaît. Hypsipyle survient pour retirer son père du lieu où elle l'avait caché; elle explique à Léarque, qu'elle croit être Thoas, les moyens préparés pour sa fuite. Eurynome l'entend, et va appeler les bacchantes. Léarque, effrayé par l'approche des flambeaux, lui échappe avant d'être reconnu. Cependant Eurynome fait entourer le bois par ses bacchantes : elle ordonne

---

(1) Eur. Ah! che per tutto io veggo
Qualche oggetto funesto
Che rinfaccia a quest' alma i suoi furori!
Voi, solitari orrori,
Da seguaci rimorsi
Difendete il mio cor. Ditemi voi
Che per me più non erra invendicata
L'ombra del figlio mio; che più di Lete
Non sospira il tragitto;
E che val la sua pace il mio delitto.

qu'on en visite tous les asiles, ou qu'on y mette le feu; et comme elle croit être sur le point de poignarder elle-même Thoas, on amène à ses pieds Léarque; coup de théâtre qui ferait de l'effet s'il n'était pas sans cesse répété par Métastase. Les bacchantes sont supposées demander sa mort; dans la vérité, elles ne disent rien: Rhodope, qui survient, et qui aime encore Léarque, feint, pour le sauver, de vouloir hâter son supplice : elle fait emmener Eurynome; elle ordonne à ses compagnes d'aller préparer le sacrifice dans un lieu public, et elle reste seule à la garde de Léarque : dès que toutes les femmes se sont écartées, elle lui rend la liberté. Si les Lemniennes étaient si faciles à tromper, Hypsipyle aurait pu s'épargner une moitié de ses funestes artifices.

La scène change ensuite, et au lever du soleil on voit Jason sur le bord de la mer, non loin de ses compagnons d'armes endormis. Après un monologue dans lequel il reproche à Hypsipyle sa perfidie et sa férocité, fatigué d'une longue veille, il s'endort lui-même sur le gazon. Léarque arrive auprès de lui; il voit son rival à ses pieds, seul et sans défense : il tire son poignard pour l'assassiner, lorsque Hypsipyle survient, et arrête son bras, en le menaçant de réveiller Jason. Elle le force à lui livrer son poi-

gnard ; mais Léarque se venge, en appelant lui-même Jason, et en lui criant qu'on le trahit. Le prince thessalien s'éveille, il voit Hypsipyle devant lui un poignard à la main, et il ne doute pas que celle qui a tué son père n'ait voulu ensuite égorger son amant. En vain elle cherche à se justifier, à le détromper sur le sort de son père. Jason ne l'écoute qu'avec horreur, et repousse ses tendresses comme si elles devaient le souiller; mais à peine s'est-elle éloignée, que Thoas arrive auprès de Jason, et sa vie et ses discours justifient pleinement Hypsipyle. Jason éveille alors ses compagnons d'armes : il veut arracher Hypsipyle du palais de ces furies, obtenir d'elle son pardon, et venger en même temps le sang que les Lemniennes ont répandu.

Au commencement du troisième acte, le théâtre représente un lieu écarté non loin de la mer, où Léarque est placé en embuscade avec deux des pirates qui l'ont suivi. Thoas, qui n'a pu rester en repos dans les tentes de Jason, s'avance de ce côté, et Léarque, qui, avec ses deux compagnons, semble ne pas se croire assez fort pour arrêter ce vieillard, les envoie chercher du renfort, tandis qu'il s'approche seul de Thoas pour le retenir dans ce lieu en le trompant. Il lui confesse ses fautes, il exprime son repentir, il implore son pardon, il parvient enfin à le tou-

cher, et il prend sa main comme gage de leur réconciliation : mais dans ce moment les pirates arrivent et l'entourent ; et Léarque, changeant de langage, demande à Thoas de se rendre son prisonnier. Ce sont là ces révolutions que les Italiens appellent *di bei colpi di scena*, et qui sont à la conduite d'une pièce à peu près ce que les *concetti* sont au style. En effet, le langage, dans ces situations brillantes, est entaché des mêmes défauts : il y a de l'esprit, de la noblesse, mais point de naturel. On le couvre d'applaudissemens au théâtre, on l'admire, on le cite ; mais les antithèses avertissent de l'affectation. Léarque dit au roi qui méprise la vie : « Lan-« gage vain et trompeur ! tout être vivant désire « se conserver ; la fermeté est un art que les hé-« ros affectent dans d'extrêmes dangers, pour « tromper le crédule vulgaire ; mais je lis dans « ton âme, et je sais que tu trembles. » Et Thoas répond en parodiant presque ce discours : « Lan-« gage vain et trompeur ! tu ne peux être tran-« quille, car je sais que l'amour de la vertu naît « avec nous : s'il ne suffit pas pour faire éviter « la faute, il suffit du moins pour la punir. C'est « un don du ciel ; mais il se change en châtiment « pour celui qui en abuse. Le plus cruel tour-« ment des méchans est de conserver dans leur « cœur, en dépit d'eux-mêmes, l'idée du juste

« et le germe de l'honneur. Je lis dans ton âme, « et je sais que tu trembles. » (1)

Cependant Rhodope qui a vu enlever Thoas, et Hypsipyle qui est instruite de son enlèvement, invoquent la protection de Jason, et l'excitent à la vengeance. La scène change, et représente le vieux port où les vaisseaux de Léarque sont à l'ancre. Léarque et Thoas sont déjà à bord du vaisseau; Jason, Hypsipyle et Rhodope arrivent à leur poursuite avec les Argonautes. Jason veut attaquer à l'instant les vaisseaux ennemis; mais Léarque, qui paraît sur

---

(1) Issipile, *Atto III, Sc. I.*

Learco. Fole son queste.
Ogni animal che vive
Ama di conservarsi; arte che inganna
Solo il credulo volgo, è la fermezza
Che affetano gli eroi ne' casi estremi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.
. . . . . .

Toante. Fole son queste,
Tranquillo esser non puoi;
So che nasce con noi
L' amor della virtù. Quando non basta
Ad evitar le colpe,
Basta almeno a punirle. È un don del cielo
Che diventa castigo
Per chi ne abusa. Il più crudel tormento
Ch' hanno i malvagi, è il conservar nel core
Ancora, a lor dispetto,
L' idea del giusto, e dell' onesto i semi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.

le pont, menace d'égorger auparavant Thoas, sur la tête duquel il tient un poignard suspendu. Il ne consent à rendre ce prisonnier qu'autant qu'Hypsipyle se remettra elle-même en son pouvoir. Hypsipyle, malgré sa propre répugnance, malgré l'opposition de Thoas, malgré les menaces de Jason, s'avance lentement vers le vaisseau du pirate. Dans ce moment, Jason aperçoit Eurynome qui vient aussi chercher son fils; il la saisit, et lève à son tour un poignard sur sa tête; il menace aussi de la tuer : il redemande la liberté de Thoas. Les deux victimes sont sous le couteau des deux meurtriers, symétriquement aux deux bouts du théâtre. Mais après que ce spectacle a duré assez long-temps, Léarque cède, et renvoie Thoas en échange de sa mère : seulement, comme pour mettre le comble à l'invraisemblance, il éprouve un remords de cet acte de vertu, il s'accuse de sa faiblesse, il se poignarde, et se jette dans la mer.

Peu de drames ont plus de coups de théâtre qu'Hypsipyle, et, si l'on peut faire absolument abstraction de la vraisemblance, si l'on peut croire toujours ce que l'auteur annonce sans le motiver, peu de pièces excitent plus d'intérêt. Mais presque tous ces coups de théâtre ont été répétés jusqu'à satiété; ces poignards suspendus sur la gorge d'un père, d'une mère, d'un fils, d'une amante; cette réponse laconique à tous les

plus beaux discours, *vieni o l'uccido;* ces libérateurs qui tiennent le poignard qu'ils ont arraché aux assassins, et qui sont accusés eux-mêmes du crime; ces mères qui, en croyant poursuivre leur ennemi, trouvent leur fils à sa place, et augmentent son péril; ces péripéties sont les mœurs de la tragédie italienne; les événemens sont tout faits, comme les caractères le sont aussi; les situations peuvent être amenées partout, sans égard au temps et au lieu; et c'est avec tous ces lieux communs qu'il est si facile aujourd'hui de faire des drames en Italie, que chaque troupe se croit obligée d'avoir son poète, et qu'on assure que plus d'un opéra sérieux a été l'ouvrage du cordonnier de la troupe.

Les caractères, plus encore que les situations, sont répétés d'une manière fastidieuse dans les pièces de Métastase. L'absence de toute nationalité, et l'exagération des vertus ou des vices, ne laissent au poète aucun moyen de diversifier ses personnages; il n'en fait jamais paraître un sur la scène qui soit ou vertueux ou scélérat à demi : il suppose toujours qu'un vice entraîne tous les autres, qu'un homme vertueux n'a pu commettre une faute; en sorte qu'il renonce à l'intérêt que peuvent exciter quelquefois de grands coupables, tout comme à celui qu'éveille le combat et le triomphe momentané des passions dans un cœur vertueux. Nous verrons, en

parlant de la comédie italienne, comment les masques sont des personnages constans, comment Pantalon, Arlequin, Brighella, sont dans toutes les comédies le même homme, avec un caractère et un esprit donnés, mais placé seulement dans des circonstances nouvelles. L'opéra tragique italien a été conçu sur le même modèle. Il n'y a non plus qu'un nombre donné de masques qu'on mette jamais en scène; chacun d'eux est l'essence, le type primitif d'un certain caractère; du tyran, du bon roi, du héros impétueux, de l'amant timide, du traître et de l'ami fidèle; à ces personnages invariables Métastase fait revêtir le nom et les habits d'un Grec ou d'un Romain, d'un Persan ou d'un Scythe; mais il ne leur donne rien de plus de la nation dont il leur fait porter le nom, et en changeant les costumes, le même drame pourrait tout aussi bien appartenir à l'autre extrémité de l'univers.

Métastase avait commencé sa carrière, dans l'opéra, par sa Didon abandonnée, pièce faite sur un sujet ingrat, et dont il ne tira pas même tout le parti dont il est susceptible; car son Énée est odieux au dernier degré, et cependant il veut en faire un héros; mais le charme de sa versification l'avait mis, dès ce premier essai, au-dessus de tous ses rivaux : il s'éleva encore dans les pièces suivantes; et sa réputation le fit, en 1729, appeler à Vienne par l'empereur Char-

les VI, comme poète impérial, lorsque Apostolo Zéno voulut se retirer à Venise. Métastase continua à vivre dans cette capitale, et à y travailler pour la cour, jusque dans une vieillesse avancée; il y mourut le 12 avril 1782, âgé de quatre-vingt-quatre ans. Ses neuf drames les plus estimés, qu'il composa pendant les dix premières années de son séjour à Vienne, sont Hypsipyle, l'Olympiade, Démophoon, la Clémence de Tite, Achille à Scyros, Cyrus, Thémistocle, Zénobie, et Régulus. Nous parcourrons quelques unes de ces pièces pour en faire remarquer ou l'esprit général, ou les morceaux brillans; mais nous ne les suivrons plus scène par scène; ce travail ingrat ne doit pas être répété.

L'Olympiade est une pièce tendre, passionnée, et purement écrite, mais où l'on chercherait en vain de la vraisemblance dans les événemens, ou du naturel ailleurs que dans l'amour. La scène est aux Jeux olympiques, que le poète suppose présidés par Clisthène, roi de Sicyone. Ce roi a offert sa fille Aristée, pour être le prix du vainqueur à la lutte. Deux amis, Lycidas et Mégaclès, aiment également Aristée : Lycidas n'a point été exercé dans les combats olympiques; Mégaclès, au contraire, en est souvent sorti vainqueur. Mais Lycidas a précédemment sauvé la vie à Mégaclès : il lui demande de com-

battre en son nom, et de gagner pour lui la beauté qui est l'objet de son amour. C'est la même situation que Métastase a traitée une autre fois dans les mœurs chevaleresques, et en l'empruntant de l'Arioste sous le nom de Roger et Bradamante. Mégaclès ne laisse pas même soupçonner à son ami qu'il aime lui-même la belle Aristée; il entre dans la lice, il est victorieux, il cède à son ami le prix de la victoire, et il se précipite dans le fleuve, pour ne pas voir son amante dans les bras d'un autre. Cependant tout s'arrange encore pour le contentement de tous; un pêcheur retire Mégaclès de la rivière, et le rend à la vie; Argène, amante abandonnée de Lycidas, se retrouve à Olympie, et réveille en lui un amour mal éteint; enfin l'on découvre que Lycidas est fils de Clisthène et frère d'Aristée; et comme il ne peut plus songer à elle, les deux couples, qu'un premier amour avait unis, se rejoignent par deux mariages.

L'Olympiade me paraît supérieure à toutes les pièces de Métastase, par l'éloquence du cœur; la scène entre Mégaclès et Aristée, où le premier annonce à son amante qu'il a triomphé, mais pour un autre que pour lui, où il se sacrifie lui-même, et elle avec lui, à l'amitié, est déchirante. Les adieux de Mégaclès à elle, à son ami, sont de la plus grande éloquence; ils se terminent par une ariette à laquelle Cimarosa

a donné une expression qu'aucune parole humaine n'aurait pu avoir. C'est ici que la musique rend toute la puissance du sentiment, qu'elle le suit dans toutes ses nuances, et qu'elle explique avec éloquence ce que des mots ne peuvent que faiblement esquisser. Le quatrain qui termine cette ariette, *che abisso di pene!* est un cri de douleur qui fait pénétrer, en effet, dans tous les abîmes du désespoir.

Comment une faible traduction en prose pourrait-elle rendre ce double prestige de la plus belle poésie, de la plus divine musique? Cependant il faut présenter ici tout au moins les pensées et les sentimens, pour montrer à quel point, dans la tendresse, Métastase est le peintre fidèle de la nature. (1)

---

(1) OLIMPIADE, *Atto II, Sc. IX.*

MEGACLE. Tutto l'arcano
Ecco ti svelo. Il principe di Creta
Langue per te d'amor. Pietà mi chiede,
E la vita mi diede. Ah principessa,
Se negarla poss'io, dillo tu stessa.
ARIST. E pugnasti....
MEG. Per lui.
ARIST. Perder mi vuoi....
MEG. Sì per serbarmi sempre
Degno di te.
ARIST. Dunque io dovrò....
MEG. Tu dei
Coronar l'opra mia. Sì, generosa,
Adorata Aristea, seconda i moti
D'un grato cor. Sia qual io fui fin ora,

« MÉGACLÈS. Eh bien ! je vais dévoiler ce « secret. Le prince de Crète brûle d'amour pour « toi. Il a imploré ma pitié, lui qui m'a donné « la vie. Ah ! princesse, dis-le toi-même, pou- « vais-je la refuser ?

« ARISTÉE. Et tu as combattu....

« MÉG. Pour lui.

« ARIST. Et tu veux me perdre ?

« MÉG. Oui, pour me conserver à jamais « digne de toi.

Licida in avvenire. Amalo. È degno
Di sì gran sorte il caro amico. Anch'io
Vivo di lui nel seno,
E s'ei t'acquista, io non ti perdo appieno.

ARIST. Ah qual passaggio è questo! Io dalle stelle
Precipito agli abissi. Eh no; si cerchi
Miglior compenso, ah! senza te la vita
Per me vita non è.

MEG. Bella Aristea,
Non congiurar tu ancora
Contro la mia virtù. Mi costa assai
Il prepararmi a sì gran passo. Un solo
Di quei teneri sensi
Quant'opera distrugge!

ARIST. E di lasciarmi...

MEG. Ho risoluto.

ARIST. Hai risoluto? e quando?

MEG. Questo (morir mi sento)
Questo è l'ultimo addio.

ARIST. L'ultimo! ingrato...
Soccorretemi, o Numi! il piè vacilla:
Freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
Ch'una gelida man m'opprima il core.
. . . . . .

MEG Misero me, che veggo!

« Arist. Et moi je devrais....

« Még. Tu dois couronner mon ouvrage. Gé-
« néreuse, adorable Aristée! seconde les mou-
« vemens d'un cœur reconnaissant : que Lyci-
« das soit pour toi ce que j'ai été jusqu'ici;
« aime-le. Cet ami si cher est digne d'un si
« grand bonheur! C'est encore moi qui vivrai
« dans son sein, et s'il t'acquiert je ne t'aurai pas
« entièrement perdue.

« Arist. Dieux! quel changement! des étoiles
« je suis précipitée au fond des abîmes! Eh!
« non, qu'on cherche pour lui une autre com-

Ah l'oppresse il dolor! cara mia speme,
Bella Aristea, non avvilirti; ascolta :
Megacle è qui, non partirò. Sarai....
Che parlo? Ella non m'ode, avete o stelle
Più sventure per me?....
..... Addio mia vita; addio
Mia perduta speranza. Il ciel ti renda
Più felice di me. Deh! conservate
Questa bell'opra vostra, eterni Dei,
E i dì ch'io perderò, donate a lei.
..... Licida, ah senti.
Se cerca, se dice :
L'amico dov'è?
L'amico infelice
Rispondi morì.
Ah! no! si gran duolo
Non darle per me :
Rispondi ma solo
Piangendo partì.
Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così.

« pensation; sans toi la vie n'est plus une vie « pour moi.

« MÉG. Belle Aristée, ah! ne conjure pas « aussi contre ma vertu! il m'en coûte assez de « me préparer à un devoir si dur. Un seul de ces « tendres discours, combien de travaux ne dé- « truit-il pas?

« ARIST. Et tu veux me laisser?

« MÉG. Je le veux.

« ARIST. Tu le veux! Et quand?

« MÉG. C'est ici (ah! je me sens mourir!), « c'est ici mon dernier adieu!

ARIST. Le dernier! ingrat! grands dieux! se- « courez-moi! mes pieds chancellent, une froide « sueur baigne mon visage, et je sens comme « une main de glace qui opprime mon cœur.....

« MÉG. Que vois-je! malheureux! elle suc- « combe à sa douleur : ô ma chère espérance! « belle Aristée! reprends courage; écoute : Mé- « gaclès est auprès de toi; je ne partirai point. « C'est toi..... Mais que dis-je? elle ne m'entend « point. Cruelle destinée! réserves-tu encore « quelque malheur pour moi?....

« .... Adieu, ma vie, adieu, mes espérances « perdues : puisse le ciel te rendre plus heureuse « que moi! Dieux éternels! conservez votre plus « bel ouvrage, et donnez-lui les jours que je vais « perdre!....

« .... Écoute, Lycidas; si elle cherche, si

« elle dit où donc est ton ami? réponds : il est « mort, cet ami malheureux. Ah, non! ne lui « donne point pour moi une douleur si grande, « mais réponds seulement : il est parti en pleu- « rant. Quel abîme de douleur! laisser son bien « suprême, le laisser pour toujours, et le laisser « ainsi! »

On entrevoit aussi dans l'Olympiade le dessein de donner aux personnages un caractère : Lycidas n'est pas tout simplement, comme tous les autres, un héros parfait; on aperçoit en lui une nuance et d'impatience et de présomption. Au reste, c'est du luxe qu'un caractère dans la plupart des opéras : les événemens y sont si complétement indépendans de l'influence des personnages, qu'en donnant à ceux-ci un caractère tout opposé au leur, tout arriverait encore de même. Peut-être, il est vrai, est-ce par le caractère de Lycidas que Métastase a voulu expliquer sa dernière action. Il pénètre en furieux dans le temple, il se jette sur le roi, il veut le tuer; mais il est arrêté par un respect soudain, par un mouvement surnaturel qui lui a fait pressentir sa naissance, et qu'on s'est plu à appeler le cri de la nature, quoique ce soit plutôt le cri du théâtre, ou le cri du roman. Cependant, toute cette conduite de Lycidas est inexplicable, et sa fureur, bien autant que son respect. Elle a servi à l'auteur pour produire un de ces

effets de théâtre ou *colpi di scena*, qui sont toujours applaudis en Italie. Le roi condamne à mort Lycidas, et s'attendrit sur ce coupable : comme tout se prépare pour l'exécution, il le reconnaît pour son fils; et alors, avec cette générosité gigantesque qui n'est fondée ni sur la morale, ni sur la raison, il s'écrie (1) : « La li-« berté de commettre des crimes est-elle accordée « à mon sang? Chacun ici a fait preuve de cou-« rage; serai-je le seul à donner un exemple de « faiblesse? Non, que le monde ne puisse point « le dire de moi. Ministres, réveillez sur l'autel « le feu sacré; et toi, mon fils, va mourir; moi « aussi, je mourrai bientôt. » Cependant on suspend ses ordres, en lui représentant qu'il n'est pas roi d'Olympie, mais de Sicyone; que son autorité a fini avec les jeux, et que c'est au peuple à juger le coupable. Le peuple, c'est-à-dire le chœur, ne manque pas d'absoudre Lycidas.

Il est bon d'observer encore que dans la my-

---

(1) OLIMPIADE, *Atto III*, *Sc.* X.

CLISTENE. E forse
La libertà de falli
Permessa al sangue mio? Qui viene ogni altro
Valore a dimostrar, l'unico esempio
Esser degg'io di debolezza? Ah questo
Di me non oda il mondo. Olà Ministri,
Risvegliate sul' ara il sacro foco;
Va, figlio, e mori. Anch'io morro fra poco.

thologie de l'opéra, tous les supplices sont des sacrifices aux dieux; et que, selon cette même mythologie, les dieux préféraient une victime innocente à une victime coupable. On peut mettre en doute si cette croyance a jamais été celle des païens; mais du moins elle est fort commode aux poètes, auxquels, depuis Guarini, elle a fourni plusieurs belles scènes de dévouement. Ici Mégaclès, et ensuite Argène, réclament le droit de mourir pour Lycidas; et le même sacrifice s'est reproduit souvent sur les scènes d'Italie. Ce sont les instances d'Argène, et les preuves qu'elle donne de ses anciennes liaisons avec Lycidas, qui servent à le faire reconnaître pour fils de Clisthène.

Métastase a dû beaucoup à Guarini, et l'on a pu déjà en faire la remarque; mais c'est surtout dans son Démophoon qu'on le voit se rapprocher du *Pastor Fido*. L'intrigue et surtout l'avant-scène sont presque semblables. La pièce est fondée sur les sacrifices humains de la Thrace, sur les oracles qui prescrivaient ces rites féroces, et qui faisaient dépendre d'un événement énigmatique l'abolition du tribut cruel que les dieux avaient demandé; sur des lois barbares qui punissent de mort la femme qui épouserait, sans le consentement du roi, le prince héréditaire; sur de doubles suppositions d'enfans et de doubles reconnaissances; enfin, sur tout un écha-

faudage de roman mythologique, qui ne nous a point été transmis par l'antiquité, et qui même n'est point assez en rapport avec ses mœurs et ses usages, pour qu'il nous soit permis de le créer. La pièce a souvent de l'intérêt, parce que Métastase exprime toujours d'une manière touchante la tendresse d'une amante, d'une épouse ou d'une mère; mais elle est fatigante par l'abus de ces lieux communs de la scène, qui sont si peu les lieux communs de la nature, et par cette enchère de héros qui se dévouent tous à la mort les uns pour les autres.

Jusqu'ici nous avons vu Métastase traiter des sujets qui appartenaient autant à la fable qu'à l'histoire, et qui laissaient au poète une assez grande liberté de les changer, de les embellir, ou de les réduire à la mesure du théâtre de l'opéra; mais il y a porté aussi quelquefois l'histoire des temps que nous sommes appelés à connaître le mieux : ces temps sont plus propres peut-être à la tragédie, où un sentiment de vérité redouble nos émotions, qu'à l'opéra, où nous cherchons des illusions, et où nous sommes prêts à croire, pourvu qu'on ne nous force pas à démentir ce que nous savons. Parmi les pièces historiques, une des plus estimées est la Clémence de Titus, dont le sujet est à peu près le même que celui de Cinna. De la même manière, c'est une conjuration contre un souverain géné-

reux, dirigée par une femme. Mais dans Corneille, des sentimens héroïques, des sentimens romains, tout au moins, mettent aux conjurés les armes à la main. C'est une juste vengeance chez les uns, l'amour de la liberté et de la patrie chez d'autres; Cinna seul est entraîné et aveuglé par sa maîtresse. Dans Métastase, tout est mis en mouvement par des passions et des motifs d'opéra. Vitellia, amante secrète de Titus, n'engage Sextus à conjurer contre lui que pour venger sa beauté méprisée pour les charmes de Bérénice; c'est l'Hermione de ce nouvel Oreste. Sextus est l'ami de Titus, et ne peut avoir contre lui aucun sujet de ressentiment, car Titus est le meilleur des hommes, et Métastase excelle à peindre ces caractères tout de lait et de miel. Il y a je ne sais quelle mollesse dans le poète, qui s'accorde merveilleusement avec l'expression de la tendresse et de la bonté. Titus a dans tous ses discours quelque chose de caressant, de confiant, de tendre; sa générosité surpasse celle d'Auguste, elle est sans bornes; mais elle ferait, je crois, plus d'impression, si elle partait d'un caractère plus ferme, si l'on entrevoyait un peu le souverain derrière l'ami. L'amour est tellement l'âme des pièces de Métastase, que la mort n'y est pas plus sérieuse que dans les discours des amans; ils en parlent sans cesse, ils en menacent toujours : mais au

milieu de toute l'agitation que ce mot excite, on est averti intérieurement que tout cela n'est pas pour tout de bon. La fureur de Vitellia, les poignards de Sextus, l'incendie même du Capitole, tout a un mélange doucereux qui ne permet pas de vraie crainte. Il y a ensuite dans cette pièce, comme dans les précédentes, assez de combats de générosité pour affadir le cœur. Annius, l'ami de Sextus, renonce à sa maîtresse Servilie, pour lui faire épouser Titus; Servilie renonce au trône pour épouser Annius. Celui-ci, qui a échangé de manteau avec Sextus, et qui porte sur ce manteau le symbole des conjurés, souffre sans répondre les accusations de son prince et de sa maîtresse, qui le prennent pour un traître. Sextus, découvert à son tour, persiste à se taire, malgré les tendres instances de Titus, pour ne pas compromettre Vitellia. Il faut convenir cependant que ces deux dernières situations, qui sont plus vraisemblables, et moins dans la nature de convention que les précédentes, sont traitées avec une délicatesse, avec une sensibilité singulièrement attachantes. Ce sont là les scènes qui, dans Métastase, font pleurer; mais jamais ce poète ne fait verser que des larmes d'attendrissement; jamais une douleur profonde, jamais surtout la terreur ne sont excitées par lui. Il détend toutes les cordes de l'âme, il l'affaiblit, il l'efféminé, et alors il vous

trouve disposés à verser des pleurs d'opéra, bien différens de ceux de la tragédie.

On trouve, ce me semble, toute cette mollesse et cette sensibilité dans les derniers vers qu'adresse Sextus à Vitellia, lorsqu'il croit aller au supplice pour elle. (1)

« Si jamais tu sens respirer sur ton visage un « léger souffle qui s'avance lentement, dis alors : « ce sont là les derniers soupirs de l'amant fidèle « qui mourut pour moi. Mon âme, dégagée de « mon sein, trouvera douce la mémoire de tant « de martyres, si elle l'unit à cette récompense. »

Lorsque ensuite Titus veut tirer de Sextus l'aveu de sa faute, et la tendresse de Titus, et l'angoisse de Sextus, sont maniées admirablement. (2)

---

(1) La Clemenza di Tito, *Atto II, Sc. XV.*

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato che lento s'aggiri,
Dì, son questi gli estremi sospiri
Del mio fido che muore per me.
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercè.

(2) *Atto III, Sc. VI.*

Tito. Odimi, o Sesto!
Siam soli; il tuo sovrano
Non è presente. Apri il tuo core a Tito;
Confidati all' amico. Io ti prometto
Che Augusto nol saprà. Del tuo delitto

« TITUS. Écoute-moi, Sextus, nous sommes « seuls, ton souverain n'est point ici; que ce « soit à Titus que tu ouvres ton cœur, à ton « ami que tu te confies, et je te promets que « ton empereur ne le saura point. Dis-moi quelle « fut la première occasion de ton crime; cher- « chons ensemble s'il est un moyen de t'excu- « ser : peut-être en éprouverais-je plus de joie « que toi.

« SEXTUS. Hélas! ma faute n'a point d'ex- « cuse.

« TITUS. C'est en retour de mon amitié, Sex- « tus, que je te le demande; jamais je ne cachai

---

Dì la prima cagion. Cerchiamo insieme
Una via dì scusarti. Io ne sarei
Forse di te più lieto.

SESTO. Ah! la mia colpa
Non ha difesa.

TITO. In contraccambio almeno
D'amicizia lo chiedo. Io non celai
A la tua fede i più gelosi arcani;
Merito ben che Sesto
Mi fidi un suo segreto.

SESTO. (Ecco una nuova
Spezie di pena! o dispiacere a Tito
O Vitellia accusar.)

TITO. Dubiti ancora?
Ma Sesto mi ferisci
Nel più vivo del cor. Vedi che troppo
Tu l' amicizia oltraggi
Con questo diffidar. Pensaci, appaga
Il mio giusto desio.

SESTO. Ma qual' astro splendeva al nascer mio!

« à ta foi les secrets dont j'étais le plus jaloux : « n'ai-je pas mérité que Sextus me confie aussi « son secret ?

« SEXTUS. Voici donc encore un nouveau sup- « plice ! ou déplaire à Titus, ou accuser Vitellie.

« TITUS. Et tu hésites encore ! Mais, Sextus, « tu me blesses au plus vif de mon cœur. Ne « vois-tu pas qu'avec une telle défiance, tu ou- « trages aussi par trop l'amitié ? Penses-y, satis- « fais des désirs aussi justes.

« SEXTUS. Sous quel astre fatal ai-je donc reçu « la naissance ! »

Cette pièce est dédiée à ce même empereur, Charles VI, qui avait, en 1714, abandonné les fidèles Catalans aux atroces vengeances de Louis XIV et de Philippe V, et qui laissait périr sur l'échafaud des milliers de victimes qui s'étaient sacrifiées pour lui. « Je n'avais point osé « vous peindre, s'écrie Métastase, mais tout le « peuple vous a reconnu sous les traits de Titus : « est-ce ma faute à moi si vous lui ressemblez ? « Victorieux Auguste, si vous ne voulez pas « retrouver partout votre image, défendez aux « Muses de jamais célébrer les héros. »

Je ne sais jusqu'à quel point ces extraits, ces traductions, auront pu faire connaître Métastase à ceux qui n'entendent pas l'italien ; c'est une singulière alliance, et que je n'aurai point réussi peut-être à leur faire saisir, que celle du plus

grand charme de poésie avec l'absence de toute vérité dans les tableaux; de l'expression la plus naïve et la plus juste des sentimens avec l'invraisemblance de tous les caractères; d'une variété inépuisable dans les détails avec une fatigante monotonie dans le fond des intrigues. D'ailleurs, à la lecture, ces pièces, uniques dans leur genre, ressemblent trop à des tragédies, pour qu'on ne veuille pas les soumettre aux mêmes règles. Quand on les juge comme telles, on ne se prête point à l'illusion de ces combats d'opéra, où les plus brillantes victoires se remportent sur la scène sans qu'il y ait ni morts, ni blessés; on s'impatiente de ces *à parte* continuels, destinés à instruire des spectateurs peu attentifs, en sorte que jamais un personnage ne dise un mensonge à haute voix, sans le démentir tout bas. On se fatigue même du mélange de poésie lyrique à la poésie dramatique, qui suspend l'expression du sentiment pour lui substituer celle de l'imagination; mais toutes les fois que, remettant Métastase à sa vraie place, nous le considérerons comme poète de l'opéra, il obtiendra de nous une admiration d'autant plus entière, que, sans modèle dans la carrière, il s'est trouvé aussi sans imitateurs. Tous les jours de nouveaux opéras sérieux sont fournis aux compositeurs et présentés au public, et pas un seul ne peut soutenir la lecture; pas un seul auteur ne s'est

fait seulement une réputation d'esprit et de goût dans un genre qui a donné à Métastase une place parmi les plus grands poètes. Ce n'est pas la perfection dramatique seule à laquelle le public rend hommage ; il y a une délicatesse, une mollesse enchantée, qui le captivent aussi sûrement que l'art de mettre sous ses yeux les événemens et les passions de la vie humaine.

Nous ne nous arrêterons pas sur les poésies lyriques de Métastase; ses canzonettes, ses cantates, auraient suffi pour faire la gloire d'un autre poète; c'est la même harmonie de langage que dans ses ariettes, la même vérité dans les tableaux, la même délicatesse dans les sentimens, la même mollesse enchanteresse dans la versification. Mais notre première attention était due aux brillantes inventions dramatiques d'un poète qui a eu sur sa nation une grande influence; et puisque nous sommes obligés de laisser, sans y toucher, la plupart de ses pièces de théâtre, nous ne pouvons nous arrêter sur des chansons qui, malgré tout leur charme, ne sont point uniques dans leur genre. D'ailleurs Métastase est le plus facile de tous les poètes italiens, et par lui chacun peut commencer à lire les classiques et à puiser à sa source le plaisir de l'harmonie poétique.

CHAPITRE XVIII.

Suite de la Littérature italienne au dix-huitième siècle. Comédie, Goldoni.

C'est un sujet curieux d'observation que la renaissance de la littérature italienne, après plus d'un siècle de stupeur et de dépérissement. Cette renaissance qu'aucune circonstance étrangère ne semble favoriser, ce développement assez rapide, au milieu des mêmes obstacles à peu près qui avaient étouffé les lettres dans la période précédente, a quelque chose de consolant pour l'humanité ; on y voit quelle vigueur et quelle constance en même temps il faut employer pour comprimer l'esprit d'une manière durable ; et combien de ressort la Providence a placé dans le cœur des hommes pour les relever après les calamités qui ont dû les abattre. L'état politique de l'Italie, au dix-huitième siècle, n'était pas sensiblement amélioré, et ce qu'il avait gagné semblait devoir être compensé par l'habitude d'inertie que les peuples avaient reçue. Une guerre ruineuse avait éclaté, au commencement du siècle, pour la succession d'Espagne ; elle transporta d'abord à la

maison d'Autriche allemande, les provinces qui avaient appartenu aux Espagnols. D'autres guerres, dont la dernière fut terminée en 1748, rendirent, à des princes de la famille royale d'Espagne, une partie des provinces qui avaient appartenu à la couronne de Charles-Quint; mais ces princes étaient de la maison de Bourbon; et l'influence qu'ils exercèrent dès-lors en Italie fut autant française qu'espagnole. Ensuite l'Italie n'éprouva plus, pendant le reste du siècle, le fléau de la guerre, et ses progrès intérieurs ne furent ni encouragés, ni troublés par des révolutions étrangères.

Au nord de l'Italie une puissance redoutable s'était élevée dans le Piémont; la maison de Savoie avait acquis, en 1713, la dignité royale, et elle l'affermit, pendant le dernier siècle, sous une suite de princes guerriers et politiques: mais cet État, qui produisit beaucoup d'hommes de talent et de caractère, contribua peu au progrès des lettres italiennes : le gouvernement y était absolument militaire, et il cherchait peu à encourager les progrès de l'esprit; d'ailleurs la langue populaire du Piémont, mélange grossier de l'italien et du français, éloignait encore les Piémontais de la littérature. Le duché de Milan et celui de Mantoue, soumis à la maison d'Autriche allemande, et ensuite de Lorraine, furent gouvernés pendant long-temps par les lieu-

tenans de souverains, qui avaient, il est vrai, de la prédilection pour la poésie italienne, mais qui n'ont pas plus en Italie qu'en Allemagne favorisé la culture de l'esprit. La régence du comte de Firmian, et la protection de Joseph II, furent favorables à ces provinces dans la seconde moitié du dix-huitième siècle; les universités de Pavie et de Mantoue furent restaurées par la munificence impériale, et les disputes de juridiction avec les papes y firent enseigner, dans les chaires, une doctrine plus libérale que l'Italie ne l'avait entendu faire depuis long-temps. La république de Venise qui cachait, par sa politique et sa longue neutralité, la décadence de ses forces et de son importance, s'efforçait toujours plus de se faire oublier; elle encourageait les sciences dans son université de Padoue : mais elle en excluait avec soin la philosophie; elle s'attachait à donner des divertissemens au peuple pour lui faire oublier tout autre intérêt, et l'éclat de ses théâtres contribuait à renouveler en Italie l'art dramatique, plus puissamment que les prix promis aux meilleures pièces de théâtre par les ducs de Parme et d'autres souverains. Le duché de Modène, toujours conservé à la maison d'Este, et celui de Parme, renouvelé pour une branche cadette de la maison de Bourbon, avaient été ruinés par les deux guerres du commencement

du siècle ; ils ne se rétablirent que péniblement et lentement, et ils ne contribuèrent aux progrès des lettres que par quelques récompenses données à des poètes de cour. Le grand duché de Toscane avait changé, à plusieurs reprises, de caractère. Pendant les premières années du siècle, Cosme III de Médicis y régnait encore. Ce prince, bigot, jaloux et défiant, retenait les esprits, comme les consciences, dans une dure captivité ; il ne gouvernait que par les moines, et il donnait à ce beau pays l'apparence d'un triste couvent. Son fils, Jean Gaston, chercha, au contraire, à oublier, dans une débauche d'esprit, dans un carnaval continuel, ses propres infirmités et la triste perspective de l'extinction de sa famille. Lorsque la Toscane échut, en 1737, à François Ier de Lorraine, l'époux de Marie-Thérèse, il ne vint point y résider, et il l'abandonna en quelque sorte à elle-même pour ne s'occuper que des affaires de l'empire; mais son fils Léopold, devenu souverain, tourna toute l'activité de son esprit vers l'application de la philosophie à l'administration. Il devança ses sujets dans les études politiques, il leur en ouvrit la carrière, et il rendit aux Toscans une liberté de penser, de parler et d'écrire, fort éloignée sans doute d'être illimitée, mais plus éloignée encore de la servitude à laquelle l'Italie était accoutumée depuis deux cents ans. Ce fut

par sa permission expresse que l'on fit, à Livourne (sous la date de Londres, il est vrai), une édition assez complète des poètes et des classiques italiens, qui presque tous étaient prohibés. L'État de l'Église eut, dans ce siècle, deux souverains d'un esprit élevé, Benoît XIV et Clément XIV, qui marchèrent sur les traces des Nicolas et des Pie du quinzième siècle, et qui encouragèrent les lettres et les sciences. Cependant leur influence personnelle ne put contrebalancer celle du gouvernement des prêtres; et l'État de l'Église, pendant tout le siècle, demeura comme un grand désert qu'aucun mouvement et aucune vie n'animaient. La seule université de Bologne échappait à cette mort universelle. Les lettres, comme le commerce, étaient protégées dans cette ville par un gouvernement municipal, qui semblait lui conserver encore son antique liberté. Enfin la maison de Bourbon, qui régnait à Naples depuis 1735, s'efforçait de signaler le renouvellement de cette antique monarchie par le progrès des sciences et des lettres. Charles (IV de Naples, III d'Espagne) en avait donné l'impulsion; la nation la conserva pendant le long sommeil de son successeur.

On voit, par ce précis de l'histoire du temps, que la disposition des souverains d'Italie était plus bienveillante pour les lettres dans le dix-

huitième siècle que dans le dix-septième ; mais, d'autre part, aucun de ces princes n'avait reçu une éducation distinguée, ou n'avait un caractère propre à l'élever aux grandes choses. Quelques uns méritent l'éloge d'hommes bien intentionnés, aucun n'est arrivé à la gloire, aucun ne laissera un grand souvenir historique. Un esprit rétréci dominait plus encore dans leur administration et leurs conseils, que dans leur propre tête, les habitudes d'une surveillance minutieuse, d'une défiance inquiète, d'une aversion obstinée pour toute nouveauté, étaient données à tous les subalternes, et les sujets étaient accoutumés à végéter dans une gêne continuelle. Les mœurs avaient cédé à la corruption de la mode, bien plus qu'à celle des passions ; une frivolité universelle excluait toute pensée, toute chaleur de la conversation ; une habitude constante d'oisiveté détendait l'esprit, et lui ôtait jusqu'à la faculté de l'occupation. L'usage des Cicisbés, non moins funeste à la pensée qu'aux mœurs, ne laissait point la disposition de leur temps à ceux mêmes qui faisaient profession de fainéantise, et donnait des devoirs de toutes les heures à celui dont la vie entière était sans but. On était accoutumé à se passer de tout renouvellement d'idée pour vivre, pour agir, même pour causer ; la cessation de toute carrière, l'impossibilité d'appliquer au-

cune étude à aucun but, avait détruit tout stimulant dans l'éducation. Les universités, autrefois si brillantes, ne contenaient plus que ceux qui apprenaient la théologie, la médecine, la jurisprudence, pour en faire un métier lucratif; c'était, aux yeux de tous, un temps perdu que celui qu'on donnait à l'étude, si l'on ne voulait être ni prêtre, ni médecin, ni avocat. Les écoles particulières qu'on avait ouvertes en si grand nombre, dans le quinzième siècle, et qui avaient produit tant de savans, étaient toutes fermées; il ne restait plus que quelques colléges et quelques séminaires de moines, où le but de l'éducation était non d'enseigner, mais de contenir les esprits, et où l'on apprenait à soumettre sa raison, à réprimer sa volonté, à se taire, à dissimuler, à craindre et à obéir. La nation enfin était morte de toutes les manières, et l'on ne trouvait encore quelques restes de ses anciennes et brillantes qualités que dans les hommes sur lesquels ne s'étend point l'influence de la société et de l'éducation, dans les paysans et les dernières classes du peuple, en qui l'on rencontre toujours la même imagination, la même susceptibilité d'émotion que dans les meilleurs siècles.

Ceux qui, au milieu de cet assoupissement général, sortirent les premiers de l'ignorance, furent encouragés dans leurs efforts par un sen-

timent très louable : ils mirent leur orgueil national à ce qu'aucune autre littérature n'eût sur l'italienne l'avantage dans aucune branche. L'instruction leur était venue du dehors, et surtout par les Français; avant de se connaître, ils avaient commencé à se comparer : ils avaient trouvé dans les écrits des critiques français, un jugement sévère, et quelquefois injuste, sur la littérature italienne; ils s'efforcèrent de le démentir. On leur avait reproché de ne pas comprendre ou de ne pas respecter les règles d'Aristote; ils en firent la base de leur foi littéraire. Dans tous les travaux du siècle, on reconnut cet esprit d'émulation, ce désir de prouver que les Italiens avaient parcouru toutes les carrières, et que dans aucune ils n'avaient été laissés en arrière. Ce but trop senti ôte la spontanéité et l'originalité aux productions du dix-huitième siècle.

Le premier qui s'efforça de suppléer à l'absence de poésie dramatique qu'on reprochait aux Italiens, fut un imitateur servile des Français, dont il n'avait pas le génie. Pierre-Jacob Martelli, professeur de littérature à Bologne, où il mourut en 1727, prit Corneille pour modèle de la tragédie, Molière pour modèle de la comédie, et avec un talent au-dessous du médiocre, il ne sut copier d'eux que la coupe de leurs pièces, l'enchaînement des scènes, les con-

venances théâtrales; mais rien de ce qui fait l'esprit de leur théâtre. Sa tentative a cependant laissé un monument dans la langue italienne, le vers martelliano, qui a pris son nom de lui, et qui est encore souvent employé. Pour rendre l'imitation des Français plus complète, Martelli avait voulu introduire l'alexandrin dans la poésie italienne; il lui fit un changement qui paraît nécessité par la langue, mais qui devient insupportable à l'oreille, celui d'ajouter une syllabe muette à la césure de l'hémistiche, ce qui donne au vers martellien une marche sautillante, triviale et discordante en même temps. Tous ceux qui sont venus depuis ont adopté ce mètre lorsqu'ils ont écrit des comédies en vers.

J.-B. Faggiuoli, florentin, qui mourut en 1742, s'essaya aussi dans la comédie, toujours sur les traces des Français. Son théâtre, en sept volumes, a pour mérite la gaieté populaire, une grande vérité dans la peinture des mœurs, le naturel et la pureté du langage; mais il lui manque essentiellement l'esprit et la vie dramatique; toutes ses beautés sont négatives, et Faggiuoli, non plus que Martelli, n'avait point encore rempli le vide qu'on reprochait à ses compatriotes.

Le marquis Scipion Maffei se présenta le troisième sur les rangs, et celui-là du moins, par un vrai talent et une vraie sensibilité, a mérité

de faire à sa Mérope une réputation européenne. Le marquis Maffei était né à Vérone en 1675. Dès sa première jeunesse, il avait fait des vers, comme à peu près tous les hommes de lettres italiens; mais en même temps il avait embrassé l'ensemble des connaissances humaines; il avait travaillé sur l'histoire, sur l'antiquité, sur la physique; il avait commencé un poëme en cent chants sur l'union des vertus humaines; il avait entrepris, pour l'usage des théâtres, un recueil des meilleures tragédies et comédies du seizième siècle, que les directeurs de théâtre ne connaissaient presque plus. Sa jalousie de la gloire du spectacle français l'avait engagé à écrire une critique de la Rodogune de Corneille, qui masquait une attaque plus générale contre le goût français au théâtre. Enfin, à l'âge de trente-neuf ans, il entreprit de donner un modèle de la vraie tragédie telle qu'il la concevait, en profitant de l'exemple des Grecs et des Français, sans les copier servilement. Sa tragédie (jouée à Modène, au printemps de 1713) eut un succès qu'aucune pièce de théâtre n'avait jamais obtenu en Italie : elle parvint à sa soixantième édition, et le manuscrit autographe de l'auteur est conservé aujourd'hui comme une relique sacrée.

La Mérope d'Euripide ne nous est point parvenue; en sorte que Maffei traita, le premier parmi les hommes de génie, ce sujet si touchant

et si théâtral, qui depuis a été présenté de nouveau sur la scène par Voltaire et par Alfieri. Maffei se plut à montrer aux modernes comment on pouvait composer une tragédie sans amour, et s'éloigner ainsi du goût romanesque qui dominait sur les théâtres de France. Il excita, en effet, et soutint vivement l'intérêt par le danger auquel une mère expose son fils chéri en croyant le venger. Quelques scènes sont singulièrement touchantes par l'opposition entre la fureur de Mérope et la résignation d'Égisthe, dont le cœur a pressenti sa mère; mais cette fureur de Mérope, qui veut se venger par ses propres mains sur un prisonnier qu'elle fait lier devant elle, au lieu d'être partagée, fait horreur comme une boucherie (1). L'anxiété du

---

(1) Le commencement de cette scène (*Atto III, Sc. IV*) peut faire connaître et la beauté et les défauts de la Mérope de Maffei.

EURISO. Eccomi a cenni tuoi
MEROPE. Tosto di lui
T' assicura.
EUR. Son pronto; or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.
EGISTO. Come!
E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi:
Spiegami il tuo voler; che far poss' io?
Vuoi ch' immobil mi renda? immobil sono.
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch' io t' offra inerme il petto? eccoti il petto.

spectateur est bien soutenue, et va croissant de scène en scène, mais cet intérêt est plutôt celui d'une intrigue que d'une tragédie : trop d'aventures peu vraisemblables se croisent, et les événemens sont trop fortuits. La pièce est écrite en *versi sciolti,* qui sont nobles, simples et harmonieux. Maffei critiquait la pompe de la versification française, et il voulait donner l'idée d'un style plus naturel; peut-être est-il tombé dans le défaut contraire; son langage devient quelquefois prosaïque et presque trivial. Au reste, cette grande simplicité lui permet quelques mots d'une vérité plus touchante. Ainsi, lorsque

---

Ism. (Chi crederia che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s' asconda?)
Mer. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
L' annoda in guisa che fuggir non possa.
Egisto. O ciel, che stravaganza!
Eur. Or qua, spediamci,
E per tuo ben non far nè pur sembiante
Di repugnare o di far forza.
Egisto. E credi
Tu che qui fermo tuo valor mi tenga?
E ch' uom tu fossi da atterrirmi, e trarmi
In questo modo? Non se trè tuoi pari
Stessermi intorno; gli orsi alla foresta
Non ho temuto d' affrontare io solo.
Eur. Ciancia a tuo senno, pur ch' io qui ti leghi.
Egisto. Mira, colei mi lega : ella mi toglie
Il mio vigor : il suo real volere
Venero e temo : fuor di ciò, già cinto
T' avrei con queste braccia, e sollevato
T' avrei percosso al suol.
Mer. Non tacerai,

Eurises, confident de Mérope, s'efforce de la consoler, après qu'elle a reçu la nouvelle de la mort de son fils, il lui rappelle des exemples de courage dans des malheurs semblables. « Tu « sais, lui dit-il, que le grand roi qui conduisit « la Grèce armée contre Troie, offrit lui-même, « en Aulide, sa fille chérie à une mort cruelle, « et tu sais que ce furent les dieux qui le com- « mandèrent. — MÉROPE. Ah! Eurises, jamais « les dieux n'auraient donné un tel ordre à une « mère (1). » Ce mot, il est vrai, n'est point de Maffei; il l'avait emprunté à une mère affligée.

Il y a de même une grande grâce de langage,

Temerario? affrettar cerchi il tuo fato?
EGISTO. Regina, io cedo, io t' ubbidisco, io stesso
Qual ti piace, m' adatto. Ha pochi istanti
Ch' io fui per te tratto dai ceppi, ed ecco
Ch' io ti rendo il tuo don : vieni tu stessa;
Stringimi a tuo piacer : tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.
MER. Or va, recami un asta.
EGISTO. Un asta! o sorte,
Qual di me gioco oggi ti prendi? e quale
Commesso ho mai nuovo delitto? Dimmi :
A qual fine son io qui avvinto e stretto?
MER. China quegli occhi, traditore, a terra.
ISM. Eccoti il ferro.
EUR. Io il prendo, e se t'è in grado,
Gliel presento alla gola.
MER. A me quel ferro.

(1) Atto II, Sc. VI.

EUR. Tu ben sai che il gran rè, per cui fu tratta
La Grecia in armi a Troia, in Auli ei stesso

une grande vérité de sentimens, plutôt, il est vrai, pastoraux que tragiques dans le discours de Polydore (act. IV, sc. IV), qui, reconnaissant dans le palais de Mérope le fils de son ami, célèbre ses anciennes vertus. Voltaire l'a traduit en vers blancs :

Eurises, c'est donc vous?
Vous, cet aimable enfant que si souvent Sylvie
Se faisait un plaisir de conduire à la cour?
Je crois que c'est hier. Oh! que vous êtes prompte!
Que vous croissez, jeunesse! et que dans vos beaux jours
Vous nous avertissez de vous céder la place! (1)

Voltaire semble, par plusieurs tentatives semblables, avoir voulu introduire l'usage de ces vers, sans oser en prendre la responsabilité sur lui-même ; mais il aurait dû éviter plus soigneusement les tournures prosaïques, dès que la rime ne le soutenait pas. Le langage est beaucoup plus relevé dans le vers blanc italien que dans le vers rimé.

La cara figlia a cruda morte offerse,
E sai che il comandar gli stessi Dei.
MER. O Euriso, non avrian già mai gli Dei
Ciò comandato ad una madre.

(1) Lettre de Voltaire à M. Maffei.

Tu dunque sei quel fanciullin che in corte
Silvia condur solea quasi per pompa :
Parmi l'altr'ieri. Oh quanto siete presti,
Quanto mai v'affrettate, o giovinetti,
A farvi adulti, ed a gridar tacendo
Che noi diam loco!

Maffei s'essaya aussi dans la comédie, mais ses deux pièces ont fait peu de sensation. Il mourut âgé de quatre-vingts ans, en 1755. Cependant l'exemple qu'il avait donné par sa Mérope, excita une nouvelle émulation; une foule de tragédies calquées sur la sienne, parurent dans la première moitié du siècle : aucune n'a mérité de vivre et de laisser après elle quelque souvenir, et les collections qu'on en conserve valent peu la peine d'être parcourues.

L'abbé Pietro Chiari, poète de la cour du duc de Modène, se flatta de faire une révolution dans le théâtre italien; il composa dix volumes de comédies en vers, qui eurent pendant quelque temps du succès, de même que ses romans en avaient trouvé auprès des femmes italiennes; mais la réussite des uns et des autres montra à quel point de dégradation le théâtre et le goût étaient tombés. Quelque chose de solennel dans la platitude, de trivial dans la recherche, les rendent en même temps ridicules et ennuyeux.

Enfin Charles Goldoni parut, et il opéra dans le théâtre italien cette révolution qui avait été tentée à plusieurs reprises par des gens doués de talens trop faibles pour faire une longue impression sur leurs compatriotes. Goldoni, né à Venise en 1707, mort à Paris en 1792, fut d'abord avocat. Un voyage qu'il fit avec une troupe de comédiens l'engagea à renoncer à sa vocation,

pour s'attacher uniquement au théâtre comme poète. Il commença, en 1746, cette nouvelle carrière. Il fit représenter, par la troupe à laquelle il s'était attaché, sa *Donna di Garbo* (la Femme de mérite), qui eut un succès universel, et il continua dès-lors à écrire avec une prodigieuse rapidité, dont plusieurs de ses pièces se ressentent. On assure qu'il en a composé près de cent cinquante. Il chassa d'abord du théâtre l'abbé Chiari, dont les froides et pédantesques compositions ne pouvaient se soutenir à côté des siennes. Il eut plus tard à soutenir une autre lutte avec le comte Charles Gozzi, qui lui reprochait d'avoir exclu l'imagination et la poésie du théâtre italien, et qui, par des contes de fée mis en drame, eut, en 1761, un succès très grand, mais très passager. Goldoni, après avoir lutté quelque temps contre lui, prit de l'humeur ; il vint à Paris la même année ; il y écrivit en français le Bourru bienfaisant, joué pour la première fois en 1771. On lui donna une place à la cour, et le nouvel éclat dont sa réputation brillait en Italie ne le détermina point à y retourner. Il devint aveugle dans sa vieillesse, et mourut en 1792.

Goldoni, en commençant à travailler pour le théâtre, le trouva partagé entre deux classes d'œuvres dramatiques : les comédies érudites et les comédies de l'art. On mettait dans la première

classe toutes celles qui avaient été composées péniblement dans le cabinet, en présence des règles d'Aristote, et non du public : les unes étaient des imitations pédantesques des anciens, d'autres des imitations de ces premières copies, d'autres enfin des imitations du français. Nous nous en sommes déjà bien assez occupé, et nous avons fait voir combien toutes ensemble avaient peu d'invention, de nerf ou de vraie gaieté. Les comédies de l'art étaient l'ouvrage des comédiens eux-mêmes; elles étaient improvisées, ou du moins préparées seulement par des esquisses que l'acteur devait remplir. C'étaient elles qui avaient attiré au théâtre italien le reproche de n'entretenir le public que de plaisanteries grossières, de lazzis et d'aventures invraisemblables ou absurdes. Les étrangers les traitaient avec un souverain mépris; les Italiens rougissaient et ne savaient comment se défendre, et cependant le public ne riait qu'à ses comédies de l'art; il y accourait toujours en foule, tandis qu'il laissait déserte la salle où l'on représentait les comédies érudites; le public avait raison. Les reproches qu'on faisait aux comédies de l'art étaient cependant fondés; mais seules elles étaient vraiment en harmonie avec l'esprit national; elles seules représentaient la gaieté italienne dans tout son naturel.

Les entrepreneurs, obligés à l'économie,

voulurent, en donnant chaque soir une comédie nouvelle, faire profiter aux personnages du lendemain les habits de la veille : ce fut, sans doute, l'origine des masques de la comédie italienne. On considéra abstraitement les personnages entre lesquels toute action bourgeoise devait naturellement être renfermée : deux pères, deux amans, deux amantes, et trois ou quatre domestiques devaient suffire à presque toutes les intrigues ; on donna à chacun un état, un nom, une patrie, un masque et un costume, chaque acteur de la troupe adopta un de ces personnages d'une manière invariable ; il s'efforça de se pénétrer de son caractère, de son ton, de ses reparties. La tradition théâtrale vint encore ajouter à cette première division des rôles : certain mouvement de la tête, certain accent, certain geste, qu'un acteur habile avait adopté dans le personnage de Pantalon des Bisognosi, du docteur Balanzoni, d'Arlequin ou de Brighella, devinrent les manières propres de cet être imaginaire. Tout était établi d'avance pour lui : son caractère, ses pensées, ses moindres habitudes ; l'auteur n'avait rien à créer ; il lui suffisait d'entrer fidèlement dans un rôle tout fait. Chaque personnage, comme l'a dit ingénieusement A. W. Schlegel dans son Cours dramatique, était comme une pièce au jeu d'échecs, dont la marche est déterminée d'avance, et tou-

jours soumise aux mêmes lois : le cavalier ne peut jamais se jouer comme un fou ou comme une tour; cependant, avec des pièces d'un nombre borné et d'une nature invariable, les combinaisons du jeu d'échecs sont infinies; celles du théâtre italien pouvaient l'être aussi.

Moins on laissait faire à l'acteur pour l'invention du personnage imaginaire dont il devait remplir le rôle, plus on pouvait se confier à lui pour ce qu'il devait dire. L'acteur qui n'était jamais monté sur le théâtre que pour représenter un Pantalon, celui qui toute sa vie avait joué le rôle d'Arlequin, étaient plus sûrs peut-être de ne rien faire ou dire qui ne fût en caractère, que l'auteur lui-même qui écrivait pour eux une pièce. Aussi celui-ci se contentait-il le plus souvent d'un canevas; il mettait en scène deux ou trois personnages; il indiquait quel devait être le résultat de leur conversation, et il les abandonnait pour y arriver à leur gaieté naturelle. Ces pièces à canevas, qui ont été en usage pendant tout le dix-septième siècle et la plus grande partie du dix-huitième, et qui ont été aussi portées en France par des acteurs italiens, ont eu une grande influence sur l'espèce de gaieté qu'on a pu admettre sur les théâtres d'Italie. On ne pouvait guère la faire sortir du sujet lui-même; il fallait la trouver toute dans le personnage. Les situations plaisantes doivent être com-

binées d'avance, parce qu'un mot de trop que dirait l'un ou l'autre personnage, suffirait le plus souvent pour changer la circonstance, pour tirer de peine celui qui s'y trouve, pour dévoiler ce qui doit être caché, ou débrouiller un quiproquo. De même la bonne plaisanterie, celle qui demande de la finesse, de la justesse, de l'à-propos, n'est point une chose assez commune pour qu'on puisse compter qu'elle se présentera d'elle-même au moment de l'action : c'est bien le moins qu'on l'écrive d'avance. Mais sans déranger l'action, sans nuire à l'intérêt, sans troubler le jeu d'autrui, chaque acteur pouvait se moquer de lui-même; Pantalon pouvait mettre en évidence sa bonhomie enfantine; le docteur, sa vanité pédantesque; Brighella, son astuce, et Arlequin, sa balourdise. On chercha la gaieté dans les lazzis; en général elle fut sans malice, parce que chacun produisit ses vices, ses ridicules ou sa bêtise, au lieu de se moquer d'autrui; mais elle fut aussi le plus souvent sans finesse et sans naturel. La finesse lui manquait, parce que chaque acteur observait mal, et ne prévoyait pas d'avance celui avec qui il était en scène; le naturel, parce que chacun exagérait son jeu pour faire plus d'effet.

Goldoni, en exigeant de ses acteurs qu'ils récitassent ses pièces telles qu'il les écrivait, et qu'ils n'improvisassent plus, se rapprocha ce-

pendant plus des comédies de l'art qu'aucun de ceux qui, avant lui, avaient écrit pour le théâtre. Il conserva, au moins dans la moitié de ses pièces, tous les masques de la comédie italienne; il leur laissa sans altération le caractère que la tradition leur avait donné; et lorsqu'il cessa d'exercer sur les acteurs, par sa présence, une influence directe, ceux-ci recommencèrent à improviser; en sorte que, comme tous ceux qui sont venus après lui ont abandonné les masques, ses pièces sont aujourd'hui les seules où l'on entende encore, en Italie, un acteur traiter son rôle comme un canevas.

Les Italiens considèrent Goldoni comme ayant porté l'art dramatique à son plus haut degré de perfection. On ne peut, en effet, lui refuser un mérite peu commun; une grande fertilité d'invention, qui lui fournissait des sujets de comédie toujours nouveaux; une extrême facilité, qui lui a permis plus d'une fois d'achever en cinq jours une comédie en cinq actes et en vers, facilité qui l'a séduit d'autre part, et qui l'a empêché de donner à ses comédies le fini dont elles étaient susceptibles; une grande vivacité dans le dialogue, qui, presque toujours, est chez lui vrai, animé, et marchant à son but; une connaissance parfaite des mœurs de sa nation, et un rare talent pour les mettre en scène; enfin la gaieté italienne, c'est-à-dire celle qui peint

plaisamment la bêtise, et qui inspire la bouffonnerie.

Il s'en faut bien, cependant, que les pièces de Goldoni plaisent aussi généralement à ceux qui ne sont pas Italiens; et la grande raison, je crois, c'est que les mœurs italiennes n'ayant rien de romanesque ou de poétique, ne sont pas bonnes à mettre sur le théâtre. L'amour doit nécessairement imprimer le principal mouvement aux comédies comme aux romans : c'est la plus vive et la plus poétique des passions domestiques, celle qui donne le plus grand développement au caractère, et qui a la plus grande influence sur le reste de la vie. Mais dans les mœurs de l'Italie, l'amour durable, l'amour passionné, celui qui suppose un rapport de cœur, d'esprit, de sentiment, comme un attrait de figure; celui qui est fondé sur un choix mutuel, ne peut guère avoir le mariage pour but. Les demoiselles, élevées loin de la société, obligées à une extrême réserve, et punies tout aussi sévèrement par l'opinion, pour avoir vu le monde, que pour avoir suivi une intrigue coupable, tantôt s'abandonnent à leurs sentimens les moins réfléchis avec une étourderie, avec une déraison qui nous paraissent tout-à-fait choquantes; tantôt ne soupirent point d'après un choix, mais d'une manière générale, pour le mariage. C'est en se mariant qu'elles comptent sortir d'escla-

vage, secouer en même temps le joug de leurs parens et celui de la société; se délivrer d'une réserve tout affectée, et qui contrarie leurs penchans et leurs goûts; entrer dans le monde enfin, et commencer la vie et le bonheur. Il est entendu, en Italie, qu'une fille sage, une fille prudente, doit accepter l'époux que ses parens lui présentent, fût-il également désagréable de caractère, d'esprit et de figure; et cette espèce de morale que l'auteur comique se charge d'inculquer, fait souvent le contraste le plus bizarre avec nos opinions. Ainsi, dans les deux Jumeaux de Venise, sujet de comédie qui, depuis Plaute, a été porté vingt fois sur le théâtre de toutes les nations, et où les méprises entre deux frères en tout semblables excitent toujours le rire, l'un des jumeaux arrive des montagnes de Bergame pour épouser Rosaure, fille du docteur Balanzoni : Rosaure est une fille sage et vertueuse; l'auteur la donne pour modèle aux demoiselles italiennes; son prétendu, paresseux, ignorant, poltron, est un demi-sauvage, une espèce d'Arlequin, qui doit, pendant toute la pièce, être l'objet du ridicule. Rosaure a de la peine à se défendre contre ses impertinences, et cependant elle insinue à plusieurs reprises qu'il ne lui déplaît pas. L'auteur fait mourir empoisonné ce personnage sur la scène, et il s'en justifie dans sa préface, en disant que sa mort, loin

de causer de la tristesse, divertit par la sottise ridicule avec laquelle il se laisse mourir. Je ne sais si les spectateurs n'éprouvent pas l'effet tout contraire, et si la bouffonnerie dont un crime atroce est accompagné, ne redouble pas leur horreur. Quoi qu'il en soit, Rosaure, après avoir donné trois phrases à son désespoir, accepte, dans la scène suivante, la main de Lélio, espèce de fou ridicule, dont les fanfaronnades et les mensonges ont rempli les quatre premiers actes. Jusqu'alors il était amoureux d'une autre : on lui offre Rosaure avec quinze mille écus de dot; il répond, en sa présence : « Comment ne me « plairait-elle pas! quinze mille écus forment « toujours une rare beauté. » On demande à Rosaure si elle l'accepte, et elle répond aussitôt qu'elle fera toujours toutes les volontés de son père. Ce manque absolu de délicatesse est, il faut en convenir, fréquent dans les mœurs de la nation; mais de telles mœurs sont-elles faites pour le théâtre?

Dans la plupart des pièces où l'on voit des demoiselles, leurs sentimens et leur conduite n'ont pas plus de délicatesse : dans la *Donna di testa debole* (la Femme à tête faible), D. Elvira fait et fait faire par son amie des avances impudentes à D. Fausto, l'amant de sa belle-sœur; non qu'elle ait de l'amour pour lui, mais parce qu'elle est jalouse de ce que cette belle-sœur se rema-

riera avant elle (1), et elle fait à Pantalon, son oncle et le chef de la maison, des reproches amers de ce qu'il ne s'occupe pas avec plus d'activité du soin de la marier (2). Comme les noms sont génériques, toutes les Rosaure, dans les pièces de Goldoni, sont toujours les filles sentimentales; elles ont toujours un peu d'amour et beaucoup de soumission, une grande envie de se marier, et une plus grande obéissance à l'autorité paternelle. Les Béatrix, dans les mêmes pièces, ont le caractère tout contraire : la vivacité, l'emportement, quelquefois la gaieté folle, par opposition à la mélancolie des Rosaure; d'autres fois, la hardiesse, qui les met au-dessus des convenances. Dans plusieurs des pièces de Goldoni, on voit des demoiselles échappées à leurs parens en habit d'écolier ou de jeune militaire, qui courent après leurs amoureux, qui les suivent de ville en ville, et qui se démêlent avec assez de bonheur de leurs aventures. Ces femmes ont aussi un caractère très italien; il n'y a aucun pays, peut-être, où la passion ait tant d'empire sur les femmes, lorsqu'une fois elles ont tant fait que de s'y livrer; mais les suites du roman ne sont pas naturelles. Il n'est point vrai en soi, et il est dangereux pour la morale de représen-

---

(1) La Donna di testa debole. *Atto II, Sc. X.*

(2) Ibid. *Atto I, Sc. XIV.*

ter qu'on peut sortir honorablement d'une vie désordonnée, comme celle de Béatrix dans les deux Jumeaux de Venise, ou dans Arlequin valet de deux maîtres, et que la vertu des femmes ne court aucun risque lorsqu'elles s'échappent de la maison paternelle pour courir après leurs amans. D'autre part, la décence théâtrale, qui quelquefois n'est point d'accord avec la morale, ne permet pas qu'il leur en mésarrive. En général, toutes les héroïnes de théâtre doivent être au fond pleinement vertueuses, et cette règle, que je n'entreprendrai point de blâmer, donne une niaiserie singulière à la peinture de mœurs qui ne sont point si pures. Le grand intérêt de la vie en Italie, le grand développement des passions, sont attachés à cette bizarre relation connue sous le nom de *Cicisbei*, ou de *Cavalieri serventi*. La contrainte où vivent les demoiselles, et la liberté illimitée dont jouissent les femmes, ont placé presque toujours dans les habitudes du pays l'amour après le mariage. C'est alors que, ne se confondant plus avec le désir vague de se marier, il est fondé sur une connaissance intime, sur l'accord des sentimens, sur le rapport de l'âme tout entière. Cet amour cependant a les conséquences les plus funestes pour toutes les relations domestiques, pour la paix des ménages, l'éducation des enfans, le caractère des femmes. Les auteurs comiques

n'ont point osé mettre sur la scène un sentiment fort immoral dans ses conséquences; ils n'ont point pu non plus exclure du tableau des mœurs nationales son trait le plus caractéristique. Il y a des *cicisbei* dans la plupart des comédies, mais ils ne se permettent point d'y parler d'amour; on ne sait trop ce qu'ils désirent ou ce qu'ils craignent; leur situation ne peut jamais être passionnée; elle est à peine susceptible de changer, et on ne peut prévoir ni nœud, ni dénouement, dans un sentiment désintéressé qui ne peut mener à aucune action, et qui ne se permet jamais un langage tendre.

Ce n'est pas l'amour seulement qui est toujours mal traité dans les rôles de femmes par Goldoni; les autres sentimens y sont presque tous représentés d'une manière qui n'est point naturelle, ou qui n'est point théâtrale. J'ai toujours vu la peinture des amitiés de femme recueillir sur les théâtres d'Italie les plus vifs applaudissemens. Goldoni représente les amies s'abordant avec l'expression de la tendresse la plus exagérée, se faisant mutuellement des complimens sur leur figure, sur leur esprit; s'assurant réciproquement qu'elles prennent l'intérêt le plus vif aux sentimens l'une de l'autre; et, au moment où elles se séparent, parlant l'une de l'autre avec les expressions du mépris ou de la haine. Malheureusement cette fausseté dans les

liaisons entre les femmes est assez commune en Italie, et plus là peut-être que partout ailleurs; mais il y a besoin de fort peu d'artifice pour mettre en évidence cette contradiction; l'auteur n'a point de mérite à peindre ce qui ne demande ni finesse, ni justesse, ni précision; lors même que cette fausseté serait naturelle, elle est basse et rebutante lorsqu'elle revient dans toutes les pièces, et en ôtant au poète les ressources de l'amitié, elle le prive d'un grand moyen de remuer les âmes et de nouer et dénouer les intrigues.

Les vertus et les défauts des femmes sont de la même manière tous crayonnés au noir et au blanc, sans aucune gradation et sans aucune demi-teinte. Dans une de ses comédies, Goldoni a voulu tourner en ridicule les travers des femmes savantes, et quoiqu'on reproche souvent aujourd'hui à Molière de charger ses tableaux jusqu'à la caricature, il faut convenir qu'il est plein de délicatesse à côté de l'auteur italien. L'objet de la satire de celui-ci (sa *Donna di testa debole*) donne les meilleures raisons du monde, exposées avec sens et avec finesse, pour cultiver son esprit; mais toute la culture qu'elle imagine, c'est de prendre des leçons de syntaxe latine d'un écolier ignorant, qui lui apprend à mêler sottement des mots latins dans toutes ses phrases, et qui la rend surtout ridi-

cule parce qu'il ne sait pas l'empêcher de faire des solécismes dans ses constructions, et qu'il entend mal, aussi-bien qu'elle, la sentence latine du juge sur son procès. On n'a point en Italie l'idée de la pédanterie; jamais le ridicule ne s'attache à vous parce que vous faites parade de ce que vous savez, mais seulement parce que vous vous vantez de savoir ce que vous ne savez pas; aussi, comme contre-partie à *la Donna di testa debole*, Goldoni a écrit *la Donna di garbo* (la Femme de mérite), qui est la plus insupportable pédante que la terre ait jamais portée; mais comme elle surpasse en science réelle les gens avec lesquels elle est mise en opposition, Goldoni veut rattacher tout l'intérêt à elle, et la donne comme modèle des femmes studieuses. Servante dans la maison du docteur Balanzoni, dont elle a gagné le cœur, et qu'elle finit par épouser, tantôt elle récite des poëmes qu'elle a composés; tantôt elle soutient des thèses en latin, ou des disputes d'école, et du commencement jusqu'à la fin de son rôle, son savoir est celui qui convient le moins aux femmes. Dans une autre comédie italienne (*de' Napoli Signorelli*), une autre femme, déguisée en homme, fait le rôle d'avocat, et son plaidoyer tout entier, parsemé de textes de lois romaines, est inséré dans la comédie.

Des défauts analogues à ceux que nous avons

vus dans les rôles de femmes, se retrouvent dans les rôles d'hommes. On ne permet point, en Italie, de réflexions sur la philosophie morale, on craindrait qu'elles ne compromissent la religion : aussi la morale est-elle en général fort mal entendue, et arrive-t-il très souvent qu'un auteur comique, ou même un auteur beaucoup plus grave, donne pour vertueux, noble, délicat, ce qui est précisément tout le contraire. La dissimulation et le manque de foi sont parmi les défauts qu'on a le plus souvent reprochés aux Italiens, et c'est peut-être à cause de cela que l'observation religieuse de la parole est une des vertus qu'ils mettent le plus souvent sur la scène; mais ils étendent cette observation aux choses que l'on ne peut ni promettre, ni tenir, puisqu'elles dépendent des autres, comme pour un père, le cœur et la main de sa fille. Ainsi, dans une pièce qui d'ailleurs n'est pas sans intérêt et sans gaieté, *la Fille obéissante,* Pantalon favorisait l'amour de sa fille Rosaure pour Florinde; celui-ci est allé chercher à Livourne le consentement de ses parens, pour épouser sa maîtresse : il revient après l'avoir obtenu; mais deux heures avant son arrivée, un fou, immensément riche, un comte Ottavio, a demandé Rosaure à Pantalon; celui-ci n'a pas voulu perdre une bonne occasion de marier richement sa fille : il l'a promise sans la consulter;

la parole est donnée et paraît à tous irrévocable. En vain Florinde au désespoir, presse, supplie, et fait valoir ses anciens droits; en vain Rosaure, en obéissant, laisse voir qu'elle a la mort dans le cœur; en vain le nouvel époux, que personne dans la famille ne connaissait encore, donne au père et à la fille les preuves d'une extravagance sans égale; en vain il se fait connaître comme un mauvais sujet, un dissipateur, un poltron : Pantalon, qui n'est point représenté comme un père avare ou opiniâtre, mais, au contraire, comme un homme sensible, tendre, et pénétré de ses devoirs, se désole, mais est plus déterminé que jamais à sacrifier sa fille et lui-même pour l'observation de sa parole. Rosaure se soumet avec résignation à tout ce que son père ordonne d'elle; non seulement elle consent à donner, le jour même, la main au comte, mais encore elle déclare à son père qu'elle le fait avec plaisir; et si ensuite le mariage ne s'accomplit pas, c'est qu'une nouvelle extravagance du comte l'engage à retirer lui-même la parole qu'il avait donnée.

De même la probité est représentée, tantôt d'après des notions fausses, tantôt sans aucune délicatesse; les honnêtes gens protestent, avec tant d'ostentation, qu'ils ne voleront pas le bien d'autrui, que partout ailleurs il y aurait de quoi faire naître la défiance. Dans les Jumeaux de

Venise, Tonino, celui que l'auteur représente comme un cavalier accompli, reçoit, par la méprise d'Arlequin, des joyaux du plus grand prix, et une bourse d'or, qui appartiennent à son frère. Il ne se lasse pas de dire : « Pour un « autre, ce serait une bonne fortune; mais moi, « je suis un homme d'honneur, moi, je suis un « galant homme, et je ne veux prendre le bien « de personne. Je conserverai cet écrin et cette « bourse; et si j'apprends quel est celui qui a « perdu tout cela, je le lui restituerai ponctuel- « lement. » Et cependant, dès la scène suivante, il offre en présent ces bijoux à une femme qu'il prend pour une aventurière, et il finit par les confier, pour les rendre au propriétaire, à un homme qu'il ne connaît pas, et qui se trouve être un fripon.

Les savans sont toujours représentés comme des pédans insupportables; non que Goldoni veuille faire porter le ridicule sur eux, mais parce que, de son temps, le savoir était rare en Italie; que ceux qui en avaient étaient peu appelés à vivre en société, et qu'ils n'avaient point pu apprendre les ménagemens dus à l'amour-propre d'autrui, ni le ridicule attaché à leur propre vanité; la bravoure est assez fanfaronne, et se soutient mal à l'épreuve; il y a plusieurs duels sur le théâtre, mais très souvent aussi l'on voit les héros réfléchir s'il ne leur con-

viendrait pas mieux d'assassiner leur adversaire.

Goldoni a surtout cherché à mettre de la gaieté dans la peinture des ridicules et des vices exagérés. Il sait en général fort bien faire garder à chacun de ses personnages le caractère qu'il lui donne : ce caractère ressort à chaque action, à chaque mot, à chaque geste ; mais il est le plus souvent hors de toute proportion avec la vérité. Comme il n'existe pas de société en Italie, comme l'opinion y est sans force, et le ridicule sans puissance, les défauts et les vices se montrent avec une naïveté qu'on ne rencontrerait dans aucun autre pays. Cependant il y a de certaines bornes que l'auteur comique devrait s'imposer, pour ne pas exciter le dégoût au lieu du rire. Ainsi, la poltronnerie est le vice peut-être qui fait le plus rire les spectateurs ; mais en le peignant, Goldoni aurait dû le laisser toujours aux personnages ridicules, tandis que, dans plus d'une pièce, il rend ses amans poltrons comme des femmelettes. La perfidie et un certain degré de bassesse devraient toujours être exclus de la scène, sur laquelle il ne faudrait jamais faire avancer un homme qui y sera accompagné par les huées des spectateurs. Mais dans les Deux Jumeaux, Pancrace est un hypocrite, fripon, lâche et bas, qui finit par empoisonner son rival, avec si peu d'espérance de

tirer parti de sa mort, que l'invraisemblance ajoute encore au dégoût qu'inspire ce crime.

La délicatesse des spectateurs, qui repousse un certain degré de bassesse dans les personnages, ne permet point de faire paraître des aventurières sur les théâtres français. Les Italiens ne sont point si réservés, et peut-être est-ce dans les rôles de comédiennes et de danseuses, dans l'orgueil que leur père tire de leur richesse ou de leurs succès, dans ce mélange continuel de vanterie et de bassesse, que Goldoni a montré le plus de naturel et de gaieté. Dans la jolie comédie de *la Locandiera* (l'Aubergiste), l'une de celles dont le dialogue est le plus animé, et les caractères placés dans le contraste le plus piquant, il n'y a d'autres femmes que trois intrigantes. C'est sur Mirandolina, la maîtresse de l'auberge, que Goldoni veut réunir l'intérêt; il la peint comme une coquette adroite, spirituelle, souple, flatteuse, incapable de sentir l'amour avec lequel elle joue sans cesse, mais vertueuse dans le fond, et qui, à la fin de la pièce, fait un mariage sortable; et pour faire ressortir ce qu'il y a d'honnête en elle, il l'oppose à deux comédiennes avides, présomptueuses et impudentes, qu'on ne souffrirait pas sur un théâtre français.

Dans le Jaloux avare, Pantalon est un vieux usurier qui a épousé une jeune femme, et qui la garde comme son trésor, avec la défiance de

l'avarice plutôt que celle de l'amour. Le caractère est assez bien conçu, et mis en scène avec gaieté; mais l'exagération des deux défauts a rendu l'un et l'autre également invraisemblable, et l'ensemble trop odieux; le Jaloux avare devient tellement méprisable, que sa correction, à la fin de la pièce, peut à peine s'expliquer par un miracle.

Un des plus grands ridicules nationaux est celui de l'ostentation. Dans un pays où la censure de l'opinion se fait très peu sentir à ceux qui ne cherchent point à paraître estimables, on est bien plus sûr de faire impression sur le public en paraissant riche. Goldoni a très bien saisi ce ridicule, et en a tiré des comédies très plaisantes. Il en a fait trois sur *le villegiature* (la saison passée à la campagne dans les fêtes), et il a représenté, avec une grande gaieté, cette passion de paraître somptueux un mois de l'année, à laquelle beaucoup de familles sacrifient toutes leurs jouissances pendant les onze autres mois. Au reste, la comédie, en peignant les vices et les ridicules, ne les corrige guère. J'ai vu jouer, dans une *villegiatura* ruineuse, par une famille qui dissipait son patrimoine pour en soutenir le luxe, *le Smanie per la Villegiatura* (la Fureur des Fêtes de campagne). Tous les acteurs se jouaient eux-mêmes; les exploits de leurs créanciers qu'ils avaient reçus

dans la matinée ne leur permettaient pas de se faire illusion, et cependant ils voulaient se montrer si fort au-dessus d'une pareille gêne, qu'ils se plaisaient à se représenter sur leur propre théâtre.

D'après l'analyse que nous venons de faire des différens caractères introduits dans les comédies de Goldoni, on comprend qu'il doit y rester peu de place pour la sensibilité. En général, le théâtre de cet auteur n'est nullement sentimental; il ne prend guère ses héros ou ses héroïnes dans les romans; il les représente avec tous leurs défauts, il s'efforce de nous faire rire à leurs dépens, en nous montrant, dans leur générosité, le mélange d'égoïsme; dans leur amitié, l'intérêt; dans leur admiration, l'envie, et partout le côté prosaïque, le côté étroit et vulgaire de la nature humaine. Il l'a fait avec esprit, avec finesse, avec une grande intelligence de l'effet théâtral; il fait beaucoup rire; on applaudit beaucoup en même temps au naturel du dialogue et des personnages : cependant il n'est point sûr encore que ce soit là le but de la comédie; une certaine satiété qu'inspire très vite le théâtre de Goldoni fait pressentir que, dans tous les ouvrages de l'art, on a besoin de quelque chose de plus idéal. Toutes les actions des hommes, l'objet vers lequel ils marchent, leurs pensées, leurs sentimens, peuvent être considé-

rés sous deux points de vue opposés, et d'après deux règles différentes. Dans le monde idéal, les créatures intelligentes ont pour but le beau, le parfait dans son genre ; dans le monde matériel, elles ne recherchent que leur propre avantage. Les caractères qui appartiennent au premier système sont poétiques, ceux du second sont prosaïques. La lutte de ces caractères fournit également des sujets à la tragédie ou à la comédie, selon que l'auteur prend parti avec les premiers ou avec les seconds, qu'il nous émeut pour les caractères poétiques, froissés par le monde matériel, ou qu'il nous amuse par leur ignorance des intérêts humains, et l'impossibilité où ils se trouvent de se faire comprendre par des hommes vulgaires. Mais lorsque aucun caractère élevé n'est introduit dans une comédie, on se lasse bientôt des vues étroites, des sentimens ignobles d'une société toute prosaïque ; on soupire après l'intérêt qu'on n'y trouve point, et le désir de sentimens plus relevés, d'émotions plus tendres, a ramené tous les peuples, par divers chemins, à la comédie larmoyante, à la tragédie bourgeoise, à la tragicomédie, au mélodrame et aux comédies romanesques, qui cependant ne valent pas mieux.

Goldoni s'est essayé quelquefois lui-même à exciter l'intérêt ; mais au lieu du genre lamentable des dramaturges français dans lequel son

rival Chiari s'était aussi exercé, il a cherché à attacher et à attendrir par des *imbrogli* à l'espagnole, des comédies romanesques, où les aventures se précipitent, et où l'héroïne n'est enlevée à un danger que pour retomber dans un autre. La plus jolie dans ce genre est son *Inconnue*. Rosaure est fille d'un gentilhomme sarde, qui a été victime d'une haine de famille, pour laquelle beaucoup de sang a déjà été répandu. Ses autres enfans ont été assassinés; lui-même il est sans cesse menacé par les sicaires que son ennemi tient à sa poursuite : tous deux proscrits par les tribunaux, ils vivent loin de leur patrie; mais le père de Rosaure est venu s'établir à Naples sous un faux nom; il ne s'est pas fait connaître, même à sa fille, à qui il ne se montre que comme un ami de sa famille. De nouvelles terreurs l'ont engagé à fuir encore une fois; il a caché sa fille chez une paysanne d'Averse, et c'est là que s'ouvre la scène. Rosaure a inspiré de l'amour à Florinde, un des gentilshommes d'Averse, et cavalier servant de Béatrix, femme de l'intendant. Rosaure l'aime à son tour, et elle est sur le point de s'enfuir avec lui pour l'épouser, afin de se soustraire aux importunités de Lélio, son autre amant. Celui-ci s'est mis à la tête des braves et des contrebandiers, si nombreux autrefois dans le royaume de Naples; il dissipe les archers, il se rit de la

justice, et fait trembler tout le pays. La violence et les brigandages de Lélio, la jalousie vindicative de Béatrix, le zèle amoureux de Florinde, et l'esprit de justice de l'intendant, multiplient les aventures de Rosaure, qui est enlevée et délivrée à plusieurs reprises, et qui, dans ces révolutions de fortune, excite toujours vivement l'intérêt et la curiosité. Le caractère de Pantalon, père de Lélio, honorable marchand vénitien, qui seul trouve encore moyen de se faire obéir de son fils, et dont la conduite, dans une situation critique, est toujours noble, courageuse et délicate, suffirait seul à faire le succès de cette pièce. Il faut aussi savoir gré à Goldoni d'avoir placé la scène de sa comédie dans le pays et dans les mœurs qui pouvaient le mieux admettre des aventures aussi romanesques. Dans ce même pays, où la plupart des hommes se sont abandonnés à une mollesse si efféminée, quelques uns secouant le joug de la société pour s'abandonner sans réserve à leurs passions, avaient vécu en guerre avec l'ordre public, et n'avaient jamais pu être forcés à l'obéissance par les gouvernemens pusillanimes dont ils avaient secoué le joug. A la fin du seizième siècle, un duc souverain de Monte Mariano, Alphonse Piccolomini, se fit chef de brigands, et continua plus de dix ans cet étrange métier. Plus fréquemment, les gen-

tilshommes du pays de Naples ont fait de leurs fiefs et de leurs châteaux l'asile des bandits qu'ils employaient pour leurs querelles privées ; en sorte que l'existence de ces hommes qui bravent toutes les lois, et qui font trembler des villes entières par leurs violences, était assez réelle en Italie pour qu'on pût y placer des romans et des comédies romanesques du genre de l'*Inconnue*.

CHAPITRE XIX.

Suite de la Comédie italienne ; Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de Rossi, Giraud, Pindemonti.

Goldoni est aujourd'hui, aux yeux des Italiens, le seul roi de la scène comique ; ses pièces, qui sont dans un rapport intime de mœurs et de caractère avec le peuple auquel elles sont destinées, sont toujours reçues avec enthousiasme. J'ai entendu mille fois, pendant leur représentation, cette exclamation, *Gran Goldoni !* retentir dans toutes les parties du théâtre, quoique son mérite éminent, le naturel, la fidélité de mœurs et la gaieté, ne soit pas celui qui donne l'idée de la *grandeur* ou d'un *grand génie.* Mais au milieu de ses succès, nous l'avons déjà indiqué, il fut vivement blessé de se voir parodier par le comte Gozzi, et de voir le public applaudir avec transport, moins aux parodies peut-être qu'aux pièces fantastiques auxquelles elles se trouvaient entremêlées. Cette querelle littéraire eut deux effets remarquables ; elle blessa si profondément Goldoni, qu'il abandonna sa langue et sa patrie pour aller travailler à Paris à des

pièces françaises, et elle engagea le comte Gozzi à introduire sur le théâtre un genre nouveau de comédies-féeries, qui eut, pendant quelques années, un succès prodigieux à Venise, et qui, s'il y est aujourd'hui complétement oublié, a été renouvelé par les Allemands, et a assuré chez eux au comte Gozzi la réputation du premier comique d'Italie.

Les auteurs dramatiques du dix-huitième siècle, en imitant les Français, n'avaient donné au théâtre que des pièces complétement écrites; la troupe que dirigeait Goldoni s'était asservie à exécuter fidèlement ce que l'auteur préparait pour elle, et les acteurs avaient promis de ne plus improviser dans le dialogue. Ainsi tombait rapidement la *Comédie de l'art,* qui, souvent décousue et invraisemblable, presque toujours indécente et grossière, recélait cependant les vraies richesses du théâtre italien : cette originalité de gaieté, ce nerf, cette vivacité, dont Goldoni avait profité en les fixant. Une troupe formée des acteurs les plus distingués, la *compagnia Sacchi,* dont tous les membres avaient un rare talent pour improviser sous le masque qui était devenu leur caractère, se trouvait, par l'abandon des auteurs, réduite à un état de misère désespérée. Ces Pantalons, ces Arlequins, ces Brighella, si habiles, n'avaient plus aucune occasion de faire valoir leurs talens; ils

luttaient contre la troupe de Goldoni, où ils voyaient beaucoup moins de gaieté et d'originalité, et cependant ils ne pouvaient soutenir la concurrence. Leur irritation était extrême contre Goldoni et contre l'abbé Chiari, qui était encore en crédit, et qui, avec ses vers martelliens ampoulés, disputait le théâtre à l'avocat vénitien. Le comte Charles Gozzi prit parti pour cette vieille comédie nationale, pour cette gaieté populaire qu'il regrettait de voir disparaître. Son oreille délicate était fatiguée des vers martelliens, que depuis vingt ans il voyait introduire sur le théâtre, au mépris de la prosodie italienne; son goût était blessé du style ampoulé et entortillé de l'abbé Chiari, vrai disciple de Marini et des *seicentisti;* son orgueil national se révoltait contre l'autorité que les Français s'arrogeaient sur la littérature; il détestait leur philosophie, et il saisissait avec empressement une occasion de la rendre ridicule. En 1761, il écrivit pour la compagnie *Sacchi* son canevas des Trois Oranges, et il l'abandonna à l'imagination et à la gaieté de ces acteurs spirituels, qui, animés encore par leur inimitié personnelle contre ceux qu'ils parodiaient, se surpassèrent eux-mêmes.

La scène des Trois Oranges est dans le royaume et à la cour du roi de carreau, qui, exactement copié d'après les cartes à jouer, paraissait dans

sa majesté et sa gravité bouffonne. Le prince héréditaire de carreau, Tartaglia, est sur le point de mourir de mélancolie; son mal est la suite des enchantemens d'une mauvaise fée (l'abbé Chiari), qui l'empoisonne goutte à goutte avec des vers martelliens. Cette fée seconde l'ambition du valet de carreau, et de son amante Clarice, si je ne me trompe, dame de pique, qui se flattaient de succéder à la royauté. Tartaglia ne guérira que si l'on parvient à le faire rire, et un autre enchanteur (Goldoni) a envoyé à la cour un masque noir, Truffaldino, qui s'efforce de faire rire le prince. Jusqu'ici la pièce n'était qu'une satire directe, et presque à visage découvert, contre Goldoni et Chiari. Lorsqu'on les mettait en scène on copiait leur langage, le tour de leurs idées, le style ampoulé et prétentieux de Chiari, les phrases de barreau de Goldoni; les autres personnages étaient tous des caricatures tirées de leurs deux théâtres, et la malice des acteurs chargeait avec joie ce que la malice des spectateurs se plaisait à appliquer.

Mais la première idée de cette parodie étant fondée sur un enchantement, l'auteur avait été ramené naturellement à la rattacher au monde de féerie déjà connu. Il avait fait choix d'un conte de fée très répandu à Venise, et qui probablement se trouve dans le *Cabinet des Fées*, l'Amour des trois oranges. Tartaglia se guéris-

sant par un éclat de rire de sa mélancolie, s'enflamme du désir d'aller conquérir les trois oranges gardées au château de la fée Créonta, dont on lui avait conté l'histoire pendant sa maladie. Son voyage pour les découvrir, sa conquête, et tous les événemens merveilleux qui s'ensuivent, devaient donner lieu à une suite d'applications satiriques à diverses pièces de Goldoni et de Chiari. Le comte Gozzi, en assistant à la représentation, fut frappé de voir comme le public tout entier était captivé par la partie merveilleuse de son spectacle, à laquelle il avait à peine songé, et qui n'était que la mise en scène, sans altération, du conte, tel que les bonnes vieilles et les nourrices le récitaient aux enfans. La fée Créonta crie à son chien : Déchire le ravisseur de mes oranges; et le chien lui répond : Pourquoi déchirerais-je celui qui m'a donné à manger, tandis que depuis tant de mois et d'années tu m'as laissé mourir de faim? La fée crie à la corde du puits : Lie le ravisseur de mes oranges, et la corde se lève et lui répond : Pourquoi lierais-je celui qui m'a étendue au soleil pour me sécher, tandis que depuis tant de mois et d'années tu me laisses moisir dans un coin? La fée crie à la porte de fer du château : Écrase, en te fermant, le ravisseur de mes oranges; et la porte répond : Pourquoi écraserais-je celui qui m'a huilée, tandis que depuis tant de mois et d'an-

nées tu me laisses dévorer par la rouille? Et pendant tout ce dialogue, la salle, muette d'attention et de plaisir, dévorait des yeux et des oreilles une histoire merveilleuse que chacun connaissait, et retentit ensuite d'applaudissemens. Le plaisir redoubla à la vue des merveilles qui vinrent ensuite, lorsque Truffaldino coupant deux des oranges, il en sortit successivement deux belles demoiselles, qui moururent bientôt de soif; et lorsque Tartaglia coupant la troisième orange, à côté d'une fontaine, il en sortit une troisième princesse à laquelle il se hâta de donner à boire, et qui devait être son épouse, non cependant sans courir encore de nouveaux dangers; car sous les yeux des spectateurs, elle est transformée en colombe, et ce n'est que long-temps après qu'elle reprend sa forme naturelle.

Ainsi le comte Gozzi apprit, par une expérience fortuite, tout le parti qu'on pouvait tirer pour le succès, de l'amour du peuple pour le merveilleux, de l'étonnement dont les spectateurs sont frappés par des transformations et des tours d'escamoteurs exécutés en grand sur le théâtre, enfin de l'émotion qu'excitent toujours les premières histoires qu'on a entendu conter dans son enfance. Tandis que la compagnie Sacchi s'enrichissait en donnant une suite de représentations de ses Trois Oranges, Gozzi se

mit à travailler plus sérieusement dans le genre qu'il venait de découvrir; il mit successivement au théâtre les contes des fées qui lui paraissaient les plus brillans, et le public se montra toujours plus enchanté de l'éclat des décorations, de l'habileté des machinistes, de la gaieté des acteurs, et surtout de l'esprit, souvent de l'intérêt que l'auteur savait attacher à d'anciennes fables, qui devinrent sous sa main des tragi-comédies tour à tour touchantes et risibles.

Dans huit ou dix pièces fantastiques, la Femme serpent, Zobéide, le Monstre bleu, l'Oiseau vert, le Roi des Génies, etc., Gozzi montra qu'il était en même temps un homme d'esprit et un poète; il renonça à la satire personnelle pour entrer dans le sérieux de son sujet; il se pénétra de l'esprit de féerie : de sorte que ses tragi-comédies eurent, si ce n'est la vraisemblance de la nature, du moins la vraisemblance des contes de fées; il ne se contenta plus d'un canevas, comme il avait fait pour les Trois Oranges, mais il divisa sa pièce en actes et en scènes comme une tragédie régulière; il écrivit en vers ïambes tout ce qui appartenait aux personnages sérieux, et il n'abandonna à l'improvisation des acteurs que les cinq rôles des masques, Pantalon, Brighella, Tartaglia le Napolitain, Truffaldino, le même qu'Arlequin chez les autres, et Smeraldina, sa sœur, ou sœur de Brighella. Il plaça la scène dans les

royaumes inconnus de l'Orient, où le merveilleux trouve à s'étendre tout à son aise, et où les cinq masques, aventuriers italiens, étaient arrivés pour faire fortune, et il supposa l'événement dans le temps présent, afin de ne pas se priver d'une source de plaisanteries et d'allusions aux mœurs de ses compatriotes et de ses contemporains. Les scènes qu'il abandonnait à ses improvisateurs étaient préparées et ébauchées avec assez de détail pour qu'ils ne pussent se tromper, ni sur l'esprit dans lequel ils devaient parler, ni sur le genre de leurs plaisanteries, ni sur l'effet qui devait en résulter. Les personnages sérieux étaient placés dans des situations difficiles, qui excitaient toujours l'intérêt de la curiosité, souvent celui du caractère. Quelquefois leur langage devenait touchant, quelquefois ils éprouvaient des mouvemens tendres ou passionnés, exprimés avec une poésie qui partait du cœur; cependant le plus souvent on se promenait seulement d'étonnement en étonnement, et l'attente et la curiosité faisaient tout l'intérêt de la pièce. On dirait que les facultés, poussées à un certain degré, s'excluent l'une l'autre, et que l'imagination trop développée n'admet plus la sensibilité. Il n'y a certainement aucune situation plus déchirante que celle de la Zobéide de Gozzi; et cependant il serait impossible, je crois, que cette pièce fît jamais répandre une larme à

personne. La princesse Zobéide, enlevée par un enchanteur, a été trompée par son hypocrisie, et a pris de l'amour pour lui; mais ce monstre, nommé Sinadab, ne conserve jamais plus de quarante jours la même femme; il la change ensuite en génisse, et il en enlève une nouvelle par ses artifices magiques. Celles qui lui ont résisté sont tourmentées dans une affreuse caverne par tous les supplices de l'enfer. Zobéide est arrivée au quarantième jour, et déjà Sinadab est décidé à se défaire d'elle; heureusement elle a gagné le cœur du grand-prêtre du pays, Abdalac, non moins habile magicien que le roi Sinadab; et ce prêtre s'efforce de faire retomber sur le roi ses enchantemens infernaux. Il révèle à Zobéide le caractère de son époux et le sort qui la menace. Il lui fait voir dans la caverne, parmi les femmes qui ont résisté a Sinadab, sa sœur et sa belle-sœur, et cette scène appartient presqu'à l'enfer du Dante, mis sur le théâtre. Une femme, parcourant sans cesse cette caverne tortueuse, porte sa tête à la main, suspendue par les cheveux; une autre a le sein déchiré par d'affreux serpens qui la rongent sans cesse; une autre est à moitié changée en un animal hideux; toutes parlent avec horreur de la cruauté et des débordemens de Sinadab. Zobéide détrompée arrache enfin de son cœur l'image de ce monstre; mais pour se dérober à son art, il faut qu'elle

ne lui laisse point connaître qu'elle a démêlé ses artifices. Cependant elle a bientôt de nouvelles raisons de le haïr. Son père et son frère sont arrivés avec une armée pour la délivrer. Sinadab, par un enchantement, les transforme de telle sorte que, ne se connaissant point, ils combattent l'un contre l'autre, et que le fils tue le père. Zobéide dissimule ses sentimens; elle est appelée par Sinadab à la collation où il comptait lui donner le gâteau qui devait la changer en génisse; elle substitue adroitement un gâteau à un autre : c'est Sinadab lui-même qui est transformé en monstre, et Abdalac en profite pour rompre tous ses enchantemens, et rendre la liberté à tous les captifs.

On voit que peu de tragédies ont des situations plus terribles que celle de Zobéide, qui retrouve ses sœurs parmi les victimes d'un mari qu'elle adorait, ou celle de Schemseddin, son frère, qui a tué son père; mais tant de merveilles ne laissent ni à l'auteur ni au spectateur le temps de s'attendrir : le premier court à de nouveaux *imbrogli*, qu'il veut nouer ou dénouer; il se débarrasse, par quelques mots entrecoupés, d'une situation déchirante; et, dans l'orage des événemens, il ne laisse jamais entrevoir les orages du cœur, qui devraient en être la conséquence. La versification n'est pas au-dessus de tout reproche, sous le rapport de la

prosodie et de l'exactitude métrique ; mais son plus grand défaut est de n'être jamais sublime; tandis que les événemens vous remuent, ils n'amènent jamais un mot qui produise sur l'âme une profonde impression.

Les masques comiques contribuaient autant que le merveilleux à soutenir ces pièces fantastiques, que Gozzi a intitulées *Fiabe* (Fables), d'un mot italien peu usité. Mais les masques de Gozzi ne sont point ceux de l'ancienne comédie de l'art. Les masques anciens avaient été choisis de manière à généraliser les états de la vie civile : le marchand, Pantalon; le procureur, Balanzoni; le fanfaron espagnol, Capitan Spaviento; l'intrigant, Brighella; le valet balourd, Arlequin, et beaucoup d'autres encore, étaient pris dans la société, de manière à la représenter à peu près telle qu'elle était; leur famille, leur patrie, leur état, étaient tout arrangés comme leur caractère, pour peindre la vie domestique. Lorsqu'on les transporte dans le pays des enchantemens, ils n'ont plus rien d'individuel; la différence de condition, de patrie et de langage, entre Arlequin, Brighella et Pantalon, à Tiflis ou à Samandal, n'est plus assez grande pour être remarquée; tous ont quitté leur ancien état, et ne sont plus que des aventuriers parvenus, fort semblables l'un à l'autre. A peine peut-on les distinguer dans les pièces de Gozzi, et j'y

regrette surtout le caractère de Pantalon; j'y voyais un hommage honorable à la loyauté, à la simplicité, à la sensibilité des anciens marchands vénitiens. Une teinte de ridicule était attachée à leurs manières, non moins antiques que leur habit et leur barbe; mais le fond du caractère reparaissait toujours noble, généreux et délicat (1). Les pièces de Gozzi tombèrent lorsque la troupe Sacchi se dissipa, parce qu'il n'y avait plus en Italie de bonne troupe accoutumée à improviser; mais Gozzi contribua lui-même beaucoup à faire perdre aux acteurs ce genre d'invention et de promptitude qu'il leur demandait cependant, parce qu'en les sortant de leur rôle et de leur caractère, en les dépouillant de leur individualité, il leur avait ôté les souvenirs et le tour d'esprit qui facilitaient leur improvisation. (2)

---

(1) M. Camillo Ugoni, qui a donné en 1822 un très bon ouvrage sur la littérature italienne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, remarque avec raison que j'aurais dû faire une exception pour la pièce du Corbeau (*il Corvo*), où Gozzi donne à Pantalon un fort beau caractère. Il raconte d'une manière piquante les aventures de Gozzi, qui furent nombreuses; mais il fait ressortir aussi l'aversion de ce patricien de Venise pour le progrès des lumières et pour la liberté.

(2) Il y avait à peine quatre ou cinq ans (à l'époque de la première édition de cet ouvrage) qu'on avait cessé de

Il ne paraît pas que les pièces de Gozzi aient jamais été représentées sur d'autres théâtres que sur celui de Venise; elles ne sont point réellement dans l'esprit italien; on les croirait beaucoup plutôt l'ouvrage d'un auteur allemand; en effet, les Allemands les ont reçues avec un extrême enthousiasme; ils les ont réimprimées en Allemagne; ils en ont traduit quelques unes dans leur langue, et ils soutiennent seuls aujourd'hui la réputation de Gozzi (1). D'ailleurs, les contes des fées sont très peu répandus dans le reste de l'Italie; je ne les ai trouvés ni chez les enfans, ni chez les paysans; apparemment qu'ils s'étaient conservés à Venise, où les contes de tout genre sont accueillis par le peuple, et où c'est un mé-

---

jouer à Venise des comédies improvisées. Le journal des théâtres de Venise en indique souvent, jusqu'à l'année 1801, sur les théâtres de S.-Angelo, de S.-Luca, et de S.-Gio. Crisostomo. Je vois parmi les titres de ces *commedie dell' arte*, la *Nascita di Truffaldino*, *i Personaggi di Truffaldino*, *i Due Truffaldini*; la *Favola del Corvo*, etc. Je vois nommer dans ces journaux tous les masques de l'ancienne comédie: Pantalon, Brighella, Tartaglia, Arlequin, Colombina; mais dans le reste de l'Italie, on ne voyait plus ni masques ni comédies de l'art.

(1) Le traducteur anglais de cet ouvrage, M. T. Roscoe, qui l'a souvent enrichi des fruits de ses propres recherches, remarque que le théâtre de Gozzi a eu aussi beaucoup d'influence sur les auteurs de petites pièces en Angleterre

tier exercé dans les rues que de faire des histoires à la populace. Au moment le plus intéressant, et lorsque la curiosité vivement excitée n'est point encore satisfaite, le conteur fait le tour de l'assemblée avec un chapeau, pour recueillir la rétribution de ses auditeurs, et il ne leur conte la catastrophe qu'autant qu'il a été payé d'avance. Le comte Gozzi est le dernier homme de talent qui ait fait des pièces à canevas, et qui ait cherché à conserver à ses compatriotes le mérite de l'improvisation dans la comédie. Ses succès au théâtre durèrent dix ou quinze ans; mais autant il était applaudi par le peuple, autant tous les gens de lettres, ou tous ceux qui avaient quelque légère prétention à l'être, se déchaînèrent contre lui. En critiquant ses fables, on n'entrait jamais jusqu'au fond dans le sujet; on n'examinait jamais jusqu'à quel point le jeu d'une imagination fantastique peut aider ou nuire au développement de la sensibilité et de l'effet théâtral; on se récriait seulement sur l'absurdité de ces transformations et de ces miracles, sur l'invraisemblance de ces contes de fées. Les Italiens d'aujourd'hui sont fort susceptibles sur la croyance au surnaturel; ils ont toujours peur q'uon ne les soupçonne de croire un conte de fée ou l'apparition d'un revenant, aussi facilement que les milliers de miracles nouveaux dont on les entretient chaque jour, et ils se gen-

darment de tous les jeux d'imagination, de peur qu'on ne les traite comme des enfans. Leur esprit n'est point assez en repos sur toutes les terreurs surnaturelles, pour qu'ils puissent y chercher un plaisir poétique. L'aversion qu'ils témoignent pour le merveilleux, dans les compositions de l'esprit, prouve assez combien ils sont près encore de la superstition qu'ils craignent.

Cependant Gozzi céda à la violence de ces critiques; il s'éloigna peu à peu du genre qu'il avait adopté. Dans la collection, en soixante volumes, du théâtre moderne italien (*Teatro moderno applaudito*), on n'a pas daigné admettre une seule de ses pièces fantastiques, mais on a inséré trois des drames qu'il a écrits ensuite. Deux de ceux-ci, la Princesse philosophe et le Nègre au corps blanc, sont mêlés de comédie et de tragédie, de masques qui improvisent en langage vénitien, et de personnages sérieux qui parlent en vers. Seulement Gozzi avait substitué l'intérêt du romanesque à celui du merveilleux, et il amenait, par des causes humaines, par l'héroïsme et par la perfidie, les révolutions qui devaient surprendre les spectateurs. De nouveaux critiques s'attachèrent à décréditer le mélange des grands sentimens à la bouffonnerie, de l'héroïsme à la gaieté, des vers à la prose : de bonnes raisons pouvaient être alléguées et pour et contre cette innovation, qui rapproche Gozzi de Shakes-

peare; mais il fallait les puiser dans l'analyse des facultés de l'homme, dans l'essence des arts d'imagination. On trouva plus facile d'invoquer les règles; et la législation classique, qu'on ne sait en Italie ni observer, ni détruire, suffit à la condamnation de Gozzi. Celui-ci, cependant, avait commencé à chercher des modèles chez les Espagnols. Une troisième pièce, qu'il a intitulée *le Métaphysicien*, quoique ce soit plutôt l'homme délicat en amitié et en amour, paraît empruntée aux théâtres de l'Espagne. Dans cette nouvelle carrière, Gozzi eut encore des succès proportionnés à la vivacité de son imagination. Ses drames ne sont pas de bonnes pièces, mais il y a toujours de l'intérêt, du mouvement et de la gaieté; surtout on y trouve une élévation, une noblesse, une délicatesse de sentimens, une dignité de manières enfin, fort rares sur le théâtre italien, et qui décèlent dès l'abord leur origine espagnole.

Nous avons dit ailleurs qu'un prix fut proposé par le duc de Parme aux meilleures compositions théâtrales : ce concours annuel, qui avait commencé après 1770, et qui a fini en 1778, a produit quelques bonnes pièces, surtout il a servi à faire distinguer le talent du marquis Albergati Capacelli, de Bologne, dont le drame du Prisonnier fut couronné en 1774. Albergati, dans son théâtre, qui est assez volumineux,

a fait preuve d'un talent souple, varié, facile; son esprit unit la finesse à la bonté. Le Prisonnier est un drame en cinq actes et en vers, dont l'intérêt porte sur l'amour d'un gentilhomme pour une femme qui n'est pas noble, et sur l'abus du pouvoir paternel exercé contre ces deux amans. Albergati fut des premiers, en Italie, à traiter ce sujet, depuis si rebattu, et il le fit avec chaleur et avec sensibilité; mais bientôt il fit voir qu'il n'avait pas moins de talent pour la vraie comédie que pour le drame. Homme du monde, et vivant dans la meilleure société d'Italie, il l'avait bien observée, et la peignait avec justesse. Son Médisant (*il Ciarlatore Maldicente*) est digne de Goldoni par la variété des caractères et la vivacité du dialogue; il l'emporte même par l'esprit qui anime toutes les conversations, et par l'élégance du langage : cependant cette comédie n'intéresse guère plus que celles de Goldoni, parce qu'Albergati, peignant comme lui les mœurs italiennes d'après le ton de la société, n'a trouvé dans son modèle ni beauté poétique, ni noblesse de caractère. Le spectateur, confident d'un amour pour un objet qui est peu digne d'en inspirer, ne se soucie pas de savoir si les amans demeureront brouillés par les noirceurs du Médisant, ou s'ils se réuniront, au risque de faire ensuite mauvais ménage : son seul intérêt est de voir le méchant puni. Mais

cet intérêt n'est pas vif, et ne suffit pas à l'action dramatique, s'il n'est pas aiguisé par un intérêt plus tendre pour les victimes de la méchanceté.

Beaucoup de petites pièces connues sous le nom de *farces* sont l'ouvrage du même auteur, et elles sont, avec raison, rangées parmi les plus plaisantes du théâtre italien, parce qu'Albergati a su allier à la gaieté nationale, à la bouffonnerie de l'ancien théâtre, l'élégance des manières de la bonne société. La plus célèbre peut-être est sa farce des *Convulsions*, dans laquelle Albergati, tournant en ridicule les maux de nerfs simulés qui avaient été à la mode à la fin du dernier siècle, a fait rougir de cette fiction les femmes qui s'en faisaient un moyen de gouverner leurs maris et leurs amans, et a brisé ce joug nouveau sous lequel elles cherchaient à réduire les hommes. Albergati avait étudié avec passion l'art dramatique; il était un des fondateurs du théâtre patriotique de Bologne, destiné à réformer les histrions mercenaires par l'exemple d'une meilleure déclamation, et son talent d'acteur lui donnait de nouvelles lumières sur la composition dramatique. Il s'est montré comme un critique aimable et d'un goût élégant, soit dans ses observations sur ses propres ouvrages, soit dans sa correspondance avec le comte Alfieri, et il mérite d'être rangé parmi ceux qui, sans être

doués d'un grand génie, ont le plus contribué au perfectionnement du théâtre italien.

Cependant le goût français, et la philosophie superficielle qui fut à la mode à la fin du dix-huitième siècle, acquéraient une influence toujours plus grande en Italie, où leur introduction fit perdre à l'art dramatique toute son originalité. Les principes des encyclopédistes ne s'étaient point développés d'eux-mêmes en Italie; ils y avaient été transplantés étourdiment, sans y être compris, sans être appliqués, sans se trouver en rapport avec le reste des sentimens et des connaissances du peuple; aussi la plupart de ceux qui, dans ce pays, prétendaient à la philosophie, avaient-ils mis les déclamations les plus vaines, et les opinions nouvelles les plus futiles, à la place des préjugés qu'ils croyaient avoir détruits. Les drames de Beaumarchais, ceux de Diderot, ceux de Mercier, pleins de cette philosophie à la mode, frappèrent surtout les Italiens, et l'on remarque dans les poètes de la fin du siècle un effort continuel pour les imiter. Un Vénitien, François-Antoine Avelloni, surnommé *le Poetino*, s'est fait une réputation d'esprit et de sel comique, qu'il doit surtout aux emprunts qu'il a faits à Beaumarchais. Comme lui, il s'est efforcé de tourner la moquerie de la plus basse classe de la société contre la plus haute, de prêter la philosophie aux laquais, et de di-

vertir les spectateurs en passant en revue tous les abus de l'ordre établi. Dans sa *Lanterne magique*, son *Cianni* me paraît fait sur le modèle de Figaro; mais il s'en faut de beaucoup que le Poetino ait l'esprit ou la gaieté de Beaumarchais. Comédien lui-même, et ignorant, comme le sont ses pareils en Italie, il tombe dans l'absurdité toutes les fois qu'il place la scène hors des choses qu'il a vues par ses yeux. Ses Anglais, ses Allemands, et le caractère qu'il leur prête, sont à faire hausser les épaules de pitié; ses savans, car il en veut mettre en scène, sont des pédans ridicules; ses philosophes sont des bavards qui ne répètent que des lieux communs: il ne connaît pas mieux la société; il la peint comme elle n'est point, comme elle ne saurait subsister; les notions d'honneur, de morale, de probité d'après lesquelles se conduisent ses héros, sont presque toutes fausses. Mais, malgré cette ignorance enracinée, il faut reconnaître qu'Avelloni a un vrai talent : il trace bien ses caractères, il excelle dans le dialogue, qui a de la vivacité, du naturel, de la gaieté, souvent de l'esprit; il sait admirablement développer le naturel colérique, et il sait faire naître et se succéder, d'une manière très plaisante, l'emportement dans les hommes, l'humeur, les propos aigre-doux, et les manières blessantes dans les femmes. Sa comédie de *Malgenio e buon core*

(Mauvais naturel et bon cœur) est attachante, et contient plusieurs situations vraiment comiques; c'est le Bourru bienfaisant, ou plutôt l'emporté bienfaisant. Le caractère est un peu forcé; mais dans un pays où l'éducation est mauvaise, et où la société est peu respectée, on trouverait peut-être plusieurs hommes comparables, dans leur violence, au cavalier Ardenti. Quant aux traits de générosité par lesquels il la rachète, il faut se souvenir que les romanciers et les poètes comiques ont toujours disposé, avec une grande magnanimité, de la bourse de leurs héros imaginaires. Ce qu'il y a de remarquable dans la pièce, et qui se trouve assez habituellement dans les comédies d'Avelloni, c'est la perspective théâtrale, l'art de mettre chaque personnage suffisamment et proportionnellement en vue, de manière qu'on le connaisse assez pour ce qu'on a besoin d'en savoir, et qu'il n'offusque point les autres. L'Homicide par point d'honneur, toujours d'Avelloni, est complétement dans le genre de la comédie larmoyante; le nœud de la pièce est attachant, plusieurs caractères sont bien tracés et ont de la nouveauté, surtout celui d'une suivante jalouse de sa maîtresse, qui l'épie et la croise dans ses amours, et celui du marquis Amadoro, qui, depuis, a souvent été reproduit sur la scène italienne. C'est un bon vivant, homme sensible, qui ne désire que gaieté,

que bonne chère, que paix et contentement, et qui cependant sent vivement les douleurs des autres, les sert avec chaleur, ne craint pas de se compromettre pour eux, et retrouve pour la bienfaisance une activité qu'il semblait avoir réservée tout entière pour le plaisir. Ce caractère n'est point du tout naturel en France; l'amour du plaisir, qui peut-être est toujours altéré par la vanité, y dessèche le cœur, entretient l'égoïsme, et laisse rarement à côté de l'amour de soi quelque peu de sensibilité pour les autres. Mais en Italie, les bons vivans sont de grands enfans, non des hommes blasés, et sans doute le modèle était national, puisqu'on en voit de si fréquentes copies : il y a dans la nouvelle comédie des bons vivans sentimentaux, tous tracés sur le même modèle, de même que les Pantalon et les Brighella de l'ancienne; tous parlant le même langage, tous représentés avec le même accent, les mêmes gestes, par l'acteur qu'on nomme *Caratterista*, et l'on regrette presque qu'ils ne portent pas tous le même nom et le même masque.

L'Homicide par point d'honneur serait une pièce vraiment intéressante, si l'auteur avait eu une connaissance plus exacte et du monde, et des lois de l'honneur, et des lois militaires, sur lesquelles il fonde sa pièce. Il lui aurait été facile de rendre son vieux Lascari vraiment

coupable militairement, vraiment innocent au jugement de la conscience. C'est un vieux gentilhomme qui, réduit à la misère par les dissipations de son fils, s'engage comme soldat, et tombe sous la dépendance d'un sergent qui avait été autrefois son domestique : celui-ci abuse de son pouvoir sur son ancien maître ; tantôt il le provoque par des railleries piquantes, tantôt par des injures grossières ; et il finit par l'accabler de coups de bâton. Lascari se défend avec sa baïonnette, et tue le sergent. Il est condamné à mort ; le roi, instruit de toutes les circonstances du délit, le trouve indigne de grâce ; lui-même déclare que son crime l'a couvert d'une honte ineffaçable, et ne désire que le supplice pour échapper à ses remords. On sent combien tout cela est exagéré ; la provocation est beaucoup trop forte, la défense trop nécessaire, et surtout les remords trop peu motivés. L'intérêt cesse par là même que l'auteur a voulu en trop mettre. En général, les dramaturges italiens se sont complus à peindre ce qu'ils ne connaissaient pas, les camps où ils ne sont jamais entrés, les cours qu'ils n'ont jamais vues, les nations étrangères chez lesquelles ils n'ont jamais voyagé. Pour leur bonheur, ils ont trouvé des spectateurs plus ignorans qu'eux-mêmes, qui ont toujours pris leurs tableaux pour ressemblans, par cela

seul qu'ils différaient de tout ce qu'ils connaissaient.

Parmi les pièces sentimentales qui ont eu du succès en Italie, plusieurs sont tirées des romans français, anglais et allemands; Anton-Simon Sografi, qui jouit d'assez de réputation, a écrit un Werther; un Napolitain, nommé Gualzetti, a fait sur l'Histoire du comte de Cominges trois drames qui se suivent, et qui n'arrivent à leur dénouement complet qu'à la fin du troisième. Peu de pièces se jouent plus fréquemment, et ont un succès plus constant sur la scène italienne que ces trois drames, et surtout que le second, intitulé *Adélaïde mariée;* il a cependant tous les défauts que nous avons reprochés à cette école, défauts qui proviennent de l'ignorance absolue des mœurs étrangères et des vraies lois de l'honneur. Le comte de Cominges, qui s'est introduit chez sa maîtresse en se faisant passer pour peintre, et qui, sans l'avoir vue, travaille sous les ordres de son mari, le marquis de Benavidés, se laisse maltraiter par ce mari, menacer de coups de bâton, ou d'être jeté par la fenêtre, et il tombe alors à genoux devant lui, pour le supplier de ne pas lui ôter son pain en le renvoyant. Le manque absolu de dignité dans les héros des drames italiens détruit toujours l'intérêt de ce genre de pièces.

Le mépris vient se mêler à la pitié; on se reproche d'avoir été ému pour celui qu'on ne respecte plus, et bientôt on se plaît à se rappeler que ce caractère incohérent n'a jamais existé; l'illusion est détruite, et l'on ne voit plus que le poète qui a si mal copié la nature humaine.

Paméla a aussi fourni quelques comédies aux dramaturges italiens, et Goldoni en a tiré trois drames qui se suivent. L'abbé Chiari avait, de la même manière, fait trois drames de suite sur un roman dont il était probablement l'auteur (*Fanni nubile, Fanni a Londra, Fanni maritata*). Le chevalier Giovanni Greppi écrivit, de son côté, trois drames de suite, entre les mêmes personnages, et toujours en Angleterre (*Teresa e Claudio, Teresa vedova*, et *Teresa e Wilk*). Il y a sur le théâtre italien un Tom-Jones, une Clarice, et un grand nombre d'autres pièces où les noms prétendus anglais, et les mœurs prétendues anglaises, conviennent à la Chine comme au Japon. De même le conte de Belphégor, originairement de Macchiavel, a fourni une comédie assez plaisante; mais il convenait d'en placer la scène dans un pays de réprouvés, le seul où les diables pussent vivre à leur aise, sans être inquiétés par les magistrats ou les prêtres; on avait choisi Genève : c'était donc à Genève que le diable arrivait muni de puissantes

recommandations pour le *prince* de cette ville; c'était là qu'il se mariait, et que l'humeur acariâtre et impatiente de sa femme lui faisait regretter l'enfer.

Mais le principal dramaturge italien est Camille Federici, piémontais, qui lui-même était comédien. Il avait, à ce qu'on m'a assuré, été élevé chez les Jésuites; il avait ensuite beaucoup voyagé avec sa troupe : il paraît avoir eu quelque connaissance du théâtre allemand, du moins de celui de Kotzebue, et il a transmis à sa patrie, avec beaucoup moins de talens et beaucoup moins de connaissances, des pièces qui, par leurs qualités et leurs défauts, ont de grands rapports avec celles du poète allemand. On a de lui un grand nombre de comédies, toutes dans le genre mixte, auquel les Français ont donné le nom de drames. C'est rarement par la gaieté de l'esprit ou la sensibilité du cœur qu'il excite le rire ou l'intérêt, mais plutôt par le piquant des situations. Son dialogue est lourd, monotone et peu naturel; ses plaisanteries sont amères : lorsqu'il veut être sentimental, il est le plus souvent pédantesque ou affecté; mais, en général, il noue son intrigue d'une manière originale; il conduit bien son petit roman, il soutient l'intérêt par la curiosité plus encore que par le sentiment, et il sait trouver la surprise qui fait rire. Une de ses pièces les plus jouées

est intitulée *les Faux honnêtes gens* (*I Falsi galantuomini*). Le sujet de celle-ci est un peu rebattu : c'est un souverain qui arrive inconnu dans une ville nouvellement réunie à ses États, qui apprend à connaître, sous l'*incognito*, l'injustice et la perfidie de ses subalternes, la mauvaise foi et l'égoïsme de toutes les conditions, et qui, à la fin de la pièce, fait justice à chacun selon son mérite. Dans un pays divisé en plusieurs duchés souverains, comme était l'Italie, Federici a voulu aussi prendre pour son héros un duc souverain ; il avait fait choix du duc de Bourgogne; il le fait résider à Dijon, occupé uniquement des soins de l'administration et de la bienfaisance envers ses sujets; et ce héros tout pacifique n'est rien moins que *Charles-le-Téméraire*. On voit que Federici n'était pas très versé dans l'histoire des pays étrangers ou des siècles passés; à la bonne heure, pourvu qu'il le fût davantage dans celle du cœur humain; mais ses Faux honnêtes gens sont les plus effrontés coquins qu'on ait jamais mis en scène. Ne sachant révéler en assez peu de temps leurs principes par leurs actions, il les leur fait exposer dans leurs discours avec une maladresse qui rendrait les scélérats fort peu dangereux. Un avocat raconte au duc, qu'il ne connaît pas, comment les procès qu'il soutient sont pour la plupart injustes, et comment il trouvera moyen

de les faire gagner par de fausses pièces ou de faux témoins. Un médecin assure qu'il cherche à guérir seulement les riches, tandis qu'il croit faire une œuvre de charité en délivrant les pauvres de leurs souffrances, et les envoyant plus tôt dans l'autre monde. Un président, ou premier juge du pays, se compromet plus imprudemment encore; il laisse démêler une trame épouvantable, par laquelle il a ruiné, et il est sur le point de faire mourir un malheureux trésorier pour séduire sa femme. On peut remarquer ici, qu'outre la grande erreur d'avoir rendu tous ces scélérats si bavards et si imprudens, Federici a encore commis celle de dessiner tous ses caractères au *chiar' oscuro*. Il n'y a que du noir et du blanc, des crimes abominables, ou des vertus éclatantes. En effet, il y a dans la pièce sept scélérats et quatre caractères parfaits, et parmi ceux-ci un paysan dont les vertus sont aussi incroyables que la méchanceté des autres. C'est une bonne foi sans soupçon, une générosité sans limites; toutes les vertus portées dans l'infini. Le souverain aussi est, comme chez tous les auteurs comiques, un parfait modèle de justice, de grandeur d'âme, de zèle pour la vertu et la bonté. A la fin de la pièce il dispose de tout arbitrairement; il ordonne sur la fortune, la liberté, la vie de tous les personnages d'après son bon plaisir, et au grand contentement des spec-

tateurs. Les auteurs comiques ont toujours été de grands partisans du despotisme : le dénouement d'un drame marche bien plus rapidement quand on y introduit un homme qui peut disposer de la liberté et de la vie de tous, sans observer les formes ou consulter les lois; et comme la justice distributive du théâtre est toujours d'accord avec les désirs des spectateurs, on applaudit à tout rompre à des abus d'autorité que les Turcs admettraient à peine dans leur administration. A côté de tous ces défauts, il faut cependant convenir que la pièce des *Falsi galantuomini* fait toujours beaucoup de plaisir à la représentation. Il y a quelque chose de singulièrement heureux dans le sujet si rebattu d'un roi qui se cache, et dans ce contraste continuel entre la confiance des méchans et l'abîme déjà creusé sous leurs pas. On oublie qu'on est spectateur soi-même, pour ne s'occuper plus que du spectateur-juge; on sent avec lui et pour lui l'importance de chaque parole prononcée imprudemment devant lui, et l'intérêt qu'il doit prendre à chaque chose est la mesure du nôtre.

On joue beaucoup en Italie, et toujours avec succès, une pièce de Federici qui a quelque rapport avec celle-ci; elle est intitulée les Préjugés des petites Villes (*I Pregiudizi de' paesi piccoli*). L'auteur en prit l'idée dans les voyages de l'empereur Joseph, l'*incognito* qu'il se plai-

sait à garder, et les méprises de la vanité en présence du souverain. Cependant il n'a pas voulu mettre sur la scène un monarque qui a régné de nos jours; il nomme le sien, dans quelques éditions, Albert, dans d'autres, Sigismond. Nous avons en français une Petite Ville, de Picard, et en allemand, une Petite Ville, de Kotzebue : la dernière a plus de rapports avec celle de Federici, qui parut pour la première fois à Turin, en 1791. Il serait curieux de lire de suite ces trois comédies : la comparaison des vanités que les trois auteurs mettent en scène éclairerait d'une manière assez piquante sur le caractère des trois nations. Souvent, au reste, dans les pièces de Federici on reconnaît la production d'un sol étranger. Comme il n'écrivait point pour la gloire, mais pour procurer des nouveautés à sa troupe, tout lui était bon, et il ne se faisait aucun scrupule du plagiat; en effet, il ne s'attribuait point l'invention, mais seulement la propriété des pièces qu'il avait imitées ou traduites. J'ai lu, sous son nom, une Elvire de Vitry, ou le Chapeau parlant, que je ne puis croire de lui, quoique je ne sache point d'où il l'a empruntée. C'est une jolie pièce; il y a de la noblesse dans les caractères, de la délicatesse dans les sentimens, et une mesure, une convenance qu'un comédien fort étranger à la bonne société n'aurait su atteindre de lui-même. C'est

une femme mariée, qui, quoique fidèle à son mari, sent un attrait secret pour un jeune officier pour lequel elle commet plusieurs imprudences : cet officier est son frère, qu'elle ne connaissait pas, et le sentiment auquel elle se livre n'est que l'amour fraternel et les souvenirs tendres et confus de l'enfance. Cependant ses remords, sa punition, et la jalousie de son mari, sont conduits et nuancés avec une délicatesse d'honneur bien rare sur la scène italienne.

Federici a été notre contemporain : il est mort il y a peu d'années. Son fils, Charles, a suivi la même carrière que lui, et les productions de l'un se confondent souvent avec celles de l'autre ; le fils paraît cependant avoir mieux étudié l'histoire et les mœurs étrangères, et je crois voir dans ses pièces plus de noblesse et plus de vérité. Plusieurs dramaturges italiens de nos jours ne se sont point contentés du mélange de sensibilité et d'attendrissement que Federici avait adopté dans son théâtre ; ils sont descendus de la comédie larmoyante à la tragédie bourgeoise ; ce qui manquait en dignité à leurs personnages, ils ont cru pouvoir le remplacer par plus de perversité dans les caractères, plus d'horreur dans les situations, et ils ont osé se dire et se croire imitateurs des Anglais et des Espagnols, de Shakespeare et de Calderon, quand ils n'avaient fait, pour s'approcher de ces grands hom-

mes, autre chose qu'abandonner le goût de leur propre nation. Quelque gênante que soit notre législation dramatique, il est bien plus facile, avec un talent médiocre, de s'y conformer, que d'atteindre à la profondeur, à la vérité, à la sublimité de Shakespeare, à la brillante poésie de Calderon; et il est de mauvais augure, pour vouloir marcher sur leurs traces, de renoncer d'entrée aux lois de la convenance et du goût. Jean de Gamera est un de ces prétendus imitateurs de Shakespeare, qui ne l'ont jamais lu, et qui ne peuvent en concevoir les beautés; non seulement c'est en prose, mais c'est dans la prose la plus pesante, la plus embarrassée, la moins naturelle, qu'il fait parler ses personnages; il accumule les crimes, mais il les va choisir dans la fange; et tandis que ceux de Macbeth ou de Richard III, en nous glaçant d'effroi, ne nous laissent point perdre de vue la grandeur gigantesque de ces héros atroces, il joint le dégoût à l'horreur, et ne met sur la scène que des caractères dont la bassesse égale la cruauté. Sa Mère coupable, qui n'a aucun rapport avec celle de Beaumarchais, est une des plus mauvaises pièces qu'on ait vues sur aucun théâtre; et si ce dédale de crimes excite la curiosité et soutient l'intérêt, le lecteur et le spectateur rougissent également de se livrer à ces deux sentimens.

La passion des drames se soutient encore en

Italie, chez le peuple, qui autrefois était accoutumé à ne trouver aucun intérêt au spectacle, et qui n'y donnait jamais qu'une attention distraite; il se plaît à être remué, et il n'examine point par quels moyens. Cependant la comédie larmoyante commence aujourd'hui à être abandonnée par les critiques et par les auteurs les plus renommés; quelques uns de nos contemporains travaillent pour la scène italienne avec un succès moins populaire que les dramaturges, et plus de talent cependant. Le premier parmi eux est Gherardo de Rossi, gentilhomme romain, qui a donné au public quatre volumes de comédies, et de jolies pièces fugitives. Ses comédies sont la peinture la plus fidèle des mœurs et du caractère de sa nation; il a fort bien senti les travers et les ridicules de la société au milieu de laquelle il vivait; il a écrit en homme du monde et en homme de goût. Fort supérieur par le rang à la plupart des auteurs comiques que nous venons de passer en revue, il est aussi fort au-dessus d'eux par l'instruction, l'usage du monde, la vivacité de l'esprit et l'élégance du langage: malheureusement sa satire a trop d'amertume pour être gaie, et les caractères qu'il trace sont souvent trop vicieux ou trop bas pour exciter l'intérêt. Sans doute c'est à ces raisons qu'il faut attribuer le peu de succès populaire de pièces où l'on trouve, plus que dans aucun comique

italien, une grande richesse d'esprit, de sel et de vérité.

Gherardo de Rossi, fidèle à la vraie comédie, a recherché la gaieté plutôt que le sentiment; mais la gaieté, dans la comédie, se compose de deux parties fort différentes, celle des situations et celle du langage. Gherardo de Rossi, avec beaucoup d'esprit et de talent, a complétement atteint la première, et il a manqué la seconde. Quand on raconte ses pièces, elles paraissent parfaitement plaisantes; chaque caractère est original; leur rencontre, leur opposition, les développent réciproquement; les événemens sont inattendus et cependant naturels, et le dénouement met la dernière main à la satire. Quand on a fini, on trouve qu'on aurait dû rire; mais nulle part l'auteur n'a su trouver de ces mots heureux qui donnent en quelque sorte le signal de l'éclat de rire, et qui entraînent le parterre. La gaieté de Gherardo de Rossi est toute réfléchie; elle n'est point assez spontanée pour se communiquer.

Parmi seize comédies assez égales en mérite, je choisirai *les Larmes de la Veuve,* pour donner ici quelque idée de la manière de cet auteur. C'est une femme, la baronne Aurélia, qui a perdu un vieux mari qu'elle n'aimait pas, mais qui, toute pleine de la lecture des romans, ne veut pas perdre cette occasion de faire briller

sa sensibilité ; elle ne parle que de deuil, de douleur et de désespoir ; elle s'occupe sans cesse de faire élever un monument à son mari, où elle espère bientôt être enfermée elle-même : les évanouissemens, les convulsions se succèdent sans relâche, et le langage dans lequel elle exprime ses douleurs est plaisamment composé de fragmens de romans et de prose poétique. Son beau-frère, chez qui elle est venue demeurer à la campagne, est complétement la dupe de ces beaux sentimens : mais sa belle-sœur les voit avec beaucoup plus de défiance ; leur exagération seule suffit pour lui faire croire qu'ils sont affectés. Le premier est un homme entiché de sa propre science, de son talent de physionomiste, des découvertes récentes faites dans la physique et dans tous les arts, et qui, en méprisant tous ceux qu'il croit plus ignorans que lui, est fait pour être sans cesse dupe. Il l'est particulièrement d'un faiseur de projets, Horace, qui s'est venu établir chez lui, qui veut le diriger sur toute chose, qui lui propose cinquante innovations lucratives, toutes plus ridicules l'une que l'autre, et qui le dépouille en prétendant l'enrichir. Sa femme, au contraire, est fine et moqueuse, mais avec calme ; elle voit les travers de son mari, les fourberies du faiseur de projets et l'affectation de sa belle-sœur ; elle en raille doucement sans vouloir se compro-

mettre, et elle avertit le spectateur de ce qu'il doit voir.

Cependant la baronne Aurélia avait un cavalier *servente*, dont son mari, de son vivant, était extrêmement jaloux; c'était un capitaine qui, à l'époque même de la mort du baron, a eu une querelle de jeu avec son colonel, l'a blessé, et a été obligé de s'enfuir. Il arrive, pour se cacher, à la maison de campagne où est la scène, sans penser du tout y trouver sa maîtresse; il s'est déguisé en paysan avec son domestique, et il demande au fermier de le faire travailler à la terre jusqu'à ce qu'il trouve l'occasion de passer la frontière, qui est tout proche. Son danger devient bientôt extrême; le pays est infesté de déserteurs : on a ordonné des battues pour les poursuivre, et à tout moment il court risque d'être arrêté; mais tandis que son domestique songe à sa sûreté, lui-même ne voit que sa belle, qu'il rencontre, à plusieurs reprises, dans une sombre avenue de cyprès, où elle veut faire élever le monument de son époux. Celle-ci, s'évanouissant de douleur, déclare qu'elle ne veut jamais le revoir, que, par fidélité aux mânes de son époux, elle a détruit tout autre sentiment dans son cœur, et qu'elle regarderait comme un crime de l'entendre davantage. Le capitaine entre complétement dans son esprit romanesque; il ne parle que de mourir de douleur et

d'amour, et il veut à tout moment s'aller livrer lui-même à ceux qui le cherchent; mais son domestique et la suivante d'Aurélia s'occupent de sa sûreté. Pour échapper à la battue générale qu'on a commencée, ils proposent de le faire partir avec le passe-port du défunt, et la baronne y consent : on voit alors la nécessité de lui donner le costume qu'avait le baron, et Aurélia lui prête les habits de son mari; et puis on voit que sur le passe-port le défunt était indiqué comme voyageant avec sa femme et ses domestiques, et Aurélia consent enfin, sans renoncer à ses lamentations et à sa douleur romanesque, à donner la main au capitaine, et à décamper avec lui pour le sauver; mais ils sont arrêtés; ils sont ramenés; et le major, devant qui ils paraissent, annonce au capitaine que son colonel n'est point mort, que l'affaire est moins sérieuse qu'il ne croyait, et qu'il en sera quitte pour une année de forteresse.

Il y a dans cette comédie de quoi en faire trois ou quatre, puisqu'il y a au moins autant de caractères fortement dessinés; comme celui du marquis Anselme, le maître du logis, de sa femme, de la baronne et du faiseur de projets. Mais ce grand nombre de caractères nuit à l'intérêt, car il est contraire à l'unité et à la perspective théâtrale. Dans les pièces de caractère, il est plus essentiel qu'on ne pense qu'il n'y ait

qu'une seule figure fortement dessinée, et que toutes les autres le soient avec des demi-teintes. Rossi le fait sentir plus que personne; il a abusé de son talent pour tracer les caractères; par là il a disséminé l'intérêt, et en portant alternativement l'attention sur chacun des personnages, il n'en obtient une complète pour aucun.

Un autre gentilhomme romain, mais d'origine française, le comte Giraud, est entré de nos jours dans la carrière de la vraie comédie. Il a réuni pour le théâtre les qualités et les talens qui appartiennent aux deux nations auxquelles il doit sa naissance : on trouve dans ses pièces la bonhomie italienne et la finesse française : ses intrigues ont un mouvement et une gaieté qui semblent propres aux peuples du Midi; mais ses personnages, même dans les situations les plus bouffonnes, conservent un mélange de dignité, dont le goût français ne permet jamais l'abandon absolu. Le plus récent de tous les poètes comiques, il n'a commencé à travailler que dans le dix-neuvième siècle, et sa réputation s'est cependant rapidement étendue : ses pièces ont été accueillies avec empressement par les directeurs de comédies, qui ne rendent pas justice à celles de Gherardo Rossi. Ce sont presque les seules, dans le genre vraiment comique, qu'on voie aujourd'hui sur le théâtre, et qui interrompent les monotones lamentations

des dramaturges. Une des plus piquantes, par la gaieté des situations et la vivacité du dialogue, est son Précepteur dans l'embarras (*l'Aio nell' imbarazzo*). Le récit de cette pièce serait beaucoup moins plaisant peut-être que celui des *Larmes de la Veuve*, et cependant le spectateur y rit beaucoup plus, parce que la gaieté n'est pas toute dans l'esprit, mais dans les mots, dans la situation, dans la surprise qui entraîne toute l'assemblée. Ainsi, lorsque le précepteur, confident depuis quelques heures de son élève qui s'est marié en secret depuis un an, se trouve obligé de cacher dans sa propre chambre la femme de cet élève, pour la dérober à un père soupçonneux et irrité; lorsque ensuite, ne pouvant plus la laisser sortir, il se résout à lui aller chercher son nourrisson, qu'il apporte sous son manteau, le moment où le père le surprend, soulève ce manteau, et trouve un enfant entre les bras du vieux abbé, forme un des tableaux les plus plaisans qu'on ait jamais mis au théâtre. La gaieté du langage est toujours d'accord avec celle des situations, et cependant cette gaieté n'exclut ni la sensibilité ni l'intérêt. Giraud sait l'art d'émouvoir, et il l'a montré dans sa comédie du Prieur de Cerreto, où les situations les plus bouffonnes sont rapprochées des sentimens les plus tendres et des dangers les plus effrayans. Aucun de ceux qui travaillent aujourd'hui pour

le théâtre ne peut mieux faire augurer de la comédie italienne, dans le dix-neuvième siècle, que ce nouvel auteur.

Ce n'est point à la comédie, mais ce n'est pas non plus tout-à-fait à la tragédie qu'appartient un autre de nos contemporains, qui occupe souvent les théâtres d'Italie, mais qui soutient mal à la lecture la réputation qu'il a obtenue sur la scène. C'est le marquis Jean Pindemonti, de Vérone, aujourd'hui établi à Milan. Il a publié, en 1804, quatre volumes de pièces qu'il appelle compositions théâtrales, pour les soustraire au jugement plus sévère qu'on porterait sur elles s'il les avait nommées tragédies, et pour décliner ainsi l'autorité d'Aristote. Parmi ces pièces, quelques unes ont acquis une célébrité à laquelle les meilleures tragédies ne sont point arrivées. Pindemonti entend très bien l'effet théâtral, il ébranle fortement l'imagination par le spectacle, il remplit et anime la scène, et il a pris, à bien des égards, le contre-pied de son contemporain Alfieri, dont nous nous occuperons dans les deux prochains chapitres. Autant Alfieri a décharné, en quelque sorte, la tragédie, en la réduisant à la marche la plus simple, et en ne s'écartant pas un seul instant de son but, autant Pindemonti s'est efforcé de l'entourer de toute la pompe extérieure, de tout ce qui peut parler aux sens, de tout ce qui, par le nombre et la

variété des personnages, peut rendre l'impression plus entière. Il exprime les sentimens tendres avec beaucoup d'âme et de vérité; il s'est efforcé de mettre en scène l'amour de la liberté civile et religieuse dont il était un ardent défenseur, et pour laquelle il avait souffert sous l'ancien gouvernement; mais quelquefois, dans cette partie, il devient déclamateur; son éloquence est aussi trop souvent traînante, il a de trop longs discours, ils ne sont pas assez pleins de choses, et ne marchent pas assez rapidement à son but. La multiplicité des objets qu'il est appelé à peindre aurait demandé des couleurs plus poétiques; son style n'est point assez pittoresque, et moins encore harmonieux; il est peu soigné, et l'on est souvent arrêté par le sens, autant par une construction vicieuse que par trop de concision; mais ces défauts sont amplement compensés par l'intérêt qu'il sait faire naître et soutenir, et par la nouveauté de son esprit, qui l'a fait marcher dans une route qu'aucun Italien n'avait pratiquée avant lui.

Aucune des tragédies de Pindemonti n'est plus célèbre que sa Genièvre d'Écosse, qu'il a empruntée à l'Arioste : cette pièce, qui a de grands rapports avec le Tancrède de Voltaire, a, comme lui, le charme de la chevalerie, cette magie du bon vieux temps, qui nous remue si profondément. L'odieux caractère de Polinesso, qui, en-

trant de nuit dans l'appartement de Genièvre, sous les yeux d'Ariodant qu'il avait aposté, souille à dessein la réputation de cette princesse; et la bassesse de Dalinde, qui, revêtue des habits de sa maîtresse, reçoit Polinesso à sa place, et accrédite le stratagème, inspirent trop de dégoût; la fable entière est trop invraisemblable, et les longs discours de Renaud, qui forment le dénouement, y répandent une froideur mortelle. Mais quelques scènes, quelques situations, sont de la plus admirable beauté tragique; entre autres tout le rôle de Genièvre dans le quatrième acte, lorsque condamnée, abandonnée de tous, accablée par toutes les apparences, elle brille d'un éclat d'innocence qui console son père, et dissipe tous ses soupçons. Ariodant, son amant, vient, comme Tancrède, prendre sa défense, revêtu d'une armure noire qui le cache à tous les yeux; alors on laisse l'accusée seule avec son champion, qui l'a condamnée dans son cœur, et qui vient moins la défendre que mourir pour elle, et cette situation est une des plus belles qu'il y ait au théâtre. (1)

---

(1) Ginevra di Scozia. *Atto IV, Sc. IX.*

GINEVRA, ARIODANTE, DAMIGELLE INDIETRO.

Ginev. Poichè imprendesti
Con magnanimo cor la mia difesa,
Ben cred'io, cavalier, che dell' atroce
Che al mio pudor vien fatto, enorme torto

Pindemonti s'est efforcé de remettre sous les yeux de ses compatriotes l'histoire glorieuse de

---

Persuaso sarai. Sappi soltanto
Ch' unqua da alcun campion più giusta causa
Non fù protetta, e che s' è ver che il cielo
Il divin suo giudizio manifesti
Di prodi eroi nelle battaglie, certo
Tu sarai vincitor.

ARIOD. (Che audacia!)

GINEV. Or vano
Saria su ciò spender parole, e invece
Permetti, o cavalier, giacchè il costume
Spazio di favellarti a me concede,
Che farti io possa un umile preghera.

ARIOD. Favella pur.

GINEV. So che in vigor del bando
Dal re mio padre pubblicato, io sono,
Signor, conquista tua. Poichè avrai tolta
L' immeritata macchia al nome mio,
Tu mi puoi posseder. Ma, poichè sei
Sì generoso, coi più caldi voti
Io ti scongiuro a non voler del tuo
Giusto diritto usar. Tienti gli stati
E le dovizie che assegnommi in dote
Il genitor, e in libertade amara
Non t' incresca lasciar donna infelice
Che non potrebbe, anche volendo, amarti.

ARIOD. Come!

GINEV. Non ti sdegnar.

ARIOD. (Quanto l' indegna
Ama ancor Polinesso!) amante, o donna,
Tu dunque sei?

GINEV. Lo sono.

ARIOD. E perchè dunque
L' amante tuo, che sarà forse stato
Dell' error tuo cagione, in tua difesa
Non s' arma?

GINEV. Ah no, signor, un cener freddo,

sa patrie, et de renouveler le théâtre italien en y introduisant les mœurs mâles et courageuses

---

Un inutile spoglia in mezzo all' acque
Sommersa, e forse miserabil pasto
De' pesci in questo istante, un alma bella
Trapassata agli estinti, è il solo oggetto
Del mio tenero amor. Non so se mai
Giunto all' orecchio tuo d' Ariodante
Nobil garzon, prode guerrier, sostegno
Di questo stato, e mia delizia e cura,
Il nome sia, nome adorato! Ei corse
Volontario a sommergersi nel fiume,
Perchè non so. Per mia cagion si dice,
Ed io non son rea d' un pensier che a lui
Volto non fosse. Oh cavalier pietoso,
Se tu vedessi questo cor! vi stride
Tuttora, e gronderà sangue in eterno
L' immedicabil mia doppia ferita
D' amore e di dolor. La sua memoria
M' è ognor cara ed acerba, e la mia fede
A raggiungerlo andrà fra l' ombre ancora.
La generosa aita tua m' è grata
Perchè da rea calunnia il mio pudico
Onor difeso sia; non perchè salva
Sia la mia vita. Io vita aborro, e certo
Qualora a donna disperata manchi
Altra via di morir, di lunga morte
M' ucciderà l' ambascia. Or se alla tua
Dolce pietà, magnanimo guerriero,
Vuoi porre il colmo, e de' miei negri giorni
L' affanno alleggerir, combatti, vinci,
Salvami dall' infamia, e poi m' uccidi.

ARIOD. (Omnipossente Nume!... Io so che è rea...
Ma quai parole incantatrici!... Oh come
Par vero quel dolor!... Ma qual cagione
Di tanto simular con uomo ignoto?)

GINEV. (Ei favella tra se.)

ARIOD. (Nulla comprendo....

du moyen âge. Dans son *Mastino de la Scala*, il a représenté les temps de la puissance et de la

---

E il cor mi sento lacerar).... Ginevra....
GINEV. Ebben, signore, accordi al mio cordoglio
La grazia di lasciar libera questa
Misera destra?
ARIOD. Io tutto accordo.
GINEV. Ah! meno
Non m'attendea da un nobil cor, concedi
Che a tuoi piè.... (*inginocchiandosi.*)
ARIOD. (*Alzandola*) No; sorgi... Ginevra... dimmi,
Sei tu innocente in vero?... Al tuo campione
Tutto il tuo cor tu dei svelar.
GINEV. Tu dunque,
Tu mio campion, puoi dubitarne?
ARIOD. (O Dio!...
Che smania!... che martir!) ma nella scorza
Notte non accogliesti un cavaliero
Tu sul verone?
GINEV. Un fulmine del cielo
M'incenerisca, se le caste piume
Un solo istante abbandonnai.
ARIOD. (Chi mai
Non crederebbe?... Ah se menzogna è questa
Qual fia la verità?... S'io ben non fossi
Certo del suo fallir.... Che pena!) E solo
Ariodante amasti?
GINEV. E come vivo
Io sempre l'adorai, l'adoro estinto,
Nè mai sarà ch'altri m'accenda.
ARIOD. Ingrata!
GINEV. Che parli tu!
ARIOD. (Cielo! che dissi! ah quasi
La mia smania crudel mi discoperse....
Ahi lasso me!... Resistere non posso....
Morir mi sento.... Essa m'incanta.... E quasi
Mi faria niegar fede agli occhi miei....)
GINEV. Cavaliero, che hai? Perchè cotanto
Fra te stesso favelli? E quali sguardi

grandeur de Vérone au treizième siècle. Trois tragédies se rapportent à l'histoire de Venise :

Slanci tu fuor dalla visiera? E d'onde
Quel cupo e sordo gemito, che invano
Nasconder tenti, e quel che sì ti scuote
Forte anelito il petto? Ah parla....

ARIOD. Nulla.
Quanto bramasti, io t'accordai, mi lascia.

GINEV. Ch'io lasci il mio prode campion?... Oh Dio!...

ARIOD. Lasciami, tu non sai quanto funesta
Mi sia la tua presenza.

GINEV. Ahimè!... Che dici!...
(Qual larva lusinghiera!... Ah! se dall'ombre
Tornassero gli estinti.... se leggiera
Aura di speme.... Il suon della sua voce....
Que' sguardi ... Quelle smanie....) Ah cavaliero;
Infelice tu sei come son io?

ARIOD. Sì!

GINEV. Deh ti scopri alfin, deh il tuo sembiante
Mostrami per pietà.

ARIOD. No, nol vedrai,
Se non se tinto del pallor di morte,
Dopo la pugna.

GINEV. È così vincer speri?

ARIOD. Io con valor combatterò; ma vince
Chi difende ragion.

GINEV. Tu la difendi.

ARIOD. Io.... no.... non posso.... che favelli!... trema.

GINEV. Non trema l'innocenza.

ARIOD. Io sono....

GINEV. Io voglio
Saper chi sei; ti scopri.

ARIOD. Io non resisto.
Ginevra.... tu lo vuoi.... sappi.... (*s' ode suonare una tromba*)

GINEV. Qual suono?

ARIOD. Ecco la tromba. Addio Ginevra. Io vado
A pugnar, a morir. (*Parte veloce.*)

GINEV. Ferma, t'arresta....
Deh dimmi almeno.... Ei vola....

Orso Ipato, qui fut doge vers le dixième siècle; Hélène et Gérard, dont le sujet est tiré d'annales domestiques de Venise; et les Colons de Candie, dont la conjuration contre la république de Venise, au quinzième siècle, est traitée avec beaucoup de feu et de talent. Dans toutes ces pièces, Pindemonti a su profiter avec art de cette émotion profonde qu'excitent les noms connus, les objets qui nous sont chers dès notre enfance, lorsqu'à nos souvenirs personnels nous joignons de grands souvenirs historiques, et lorsque nous relevons jusqu'au monde poétique des objets qui déjà font battre notre cœur dans le monde réel.

Pindemonti a aussi écrit quelques pièces grecques et romaines : Agrippine, les Bacchanales, le Saut de Leucade, Cincinnatus; toutes on été pendant long-temps jouées avec succès avant d'être imprimées, et presque toutes sont des sujets nouveaux dans lesquels il a montré un talent créateur. Mais, de toutes ces tragédies, celle qui, pour l'Italie, était la plus complétement nouvelle, c'est son Adelina et Roberto, ou l'Auto-da-Fé. Ce sentiment si vif de tolérance religieuse, cette haine pour les ministres féroces d'un tribunal criminel, semblaient étonnés de se voir revêtus de paroles italiennes. La scène est à la Brille, dans les Pays-Bas, pendant le gouvernement du duc d'Albe. Les principaux per-

sonnages sont Robert de Tournay, depuis deux ans prisonnier de l'inquisition; son épouse Adeline, et son beau-frère, qu'on arrête comme fauteurs d'hérétiques, pour avoir témoigné à Robert quelque compassion. On y voit encore le saint évêque de la Brille, le protecteur de son troupeau, le généreux avocat des opprimés, qui, en s'efforçant de les défendre, se compromet à son tour; et les membres du terrible tribunal de l'inquisition. La scène est presque toujours dans les prisons du tribunal, les détails du procès, les apprêts du supplice, sont représentés avec une horrible vérité : la poésie n'y ajoute rien, elle se dépouille, au contraire, de sa délicatesse accoutumée, pour exprimer avec plus de fidélité les formes terribles de l'inquisition. L'inflexible grand inquisiteur, et le doucereux grand vicaire, ne sont point peints comme des hypocrites; mais le fanatisme religieux les aveugle, et s'exprime en eux avec toute sa férocité. La pièce tout entière fait frissonner; elle passe ce qu'il est permis à l'art de représenter, elle arrive à exciter une souffrance presque insoutenable, et elle en fait craindre une plus grande encore; car on voit tous les apprêts de la torture; les malheureux y sont déjà condamnés, et leur supplice va commencer, lorsqu'un accident le retarde et ne laisse plus que le temps nécessaire pour les préparer à l'*auto-da-fé*. Ils arrivent à

la place des exécutions, les bûchers sont élevés, les terribles malédictions sont prononcées sur eux, et ils vont être livrés aux flammes, lorsque la ville est surprise par les soldats du prince d'Orange, et les proscrits, couverts de leur *san benito*, sont rendus à la vie et à la liberté.

CHAPITRE XX.

Alfieri.

La comédie avait fait des progrès réels en Italie pendant le dix-huitième siècle ; Voltaire avait dit de Goldoni que son apparition au théâtre pouvait s'appeler, comme le poëme du Trissin, l'Italie délivrée des Goths. Les autres auteurs dont nous avons parlé dans le dernier chapitre, remplissaient la scène avec lui : et parmi les directeurs de spectacle, parmi les comédiens, il s'élevait souvent quelques hommes d'esprit qui donnaient au théâtre des pièces où l'on retrouvait l'ancienne gaieté italienne. Ainsi, de notre temps encore, un nouveau masque comique a été inventé par le comédien Luigi del Bono; c'est l'Arlequin des Florentins, Stentarello ; son habit, rapiécé avec de la toile d'emballage, porte encore la marque des ballots et des devans de boutique dont il s'est servi pour se vêtir; son langage est niais et suffisant comme celui du bas peuple à Florence; il veut faire le beau parleur, et il ne sait point se tirer des périodes embarrassées où il s'engage; il est accoutumé à l'épargne et à la vanterie; sa gaieté enfin et sa balourdise

ne ressemblent point à celles des masques vénitiens, quoiqu'elles soient de même improvisées par celui qui joue ce rôle.

Mais le théâtre tragique n'avait fait aucun progrès; excepté la Mérope de Maffei, les Italiens n'avaient presque aucune tragédie qui fût demeurée au répertoire (1). Les pièces nouvelles étaient oubliées dans l'année de leur naissance; et les acteurs, lorsqu'ils voulaient donner au public un spectacle curieux, étaient obligés de représenter sans musique les opéras de Métastase: aussi-bien leur coupe en trois actes, et leur longueur, ne convenaient plus aux compositeurs modernes, et on ne les voyait plus guère sur le théâtre de l'opéra. Mais Métastase était

---

(1) Le prix proposé à Parme, en 1772, pour les meilleures compositions théâtrales, avait été accordé à cinq tragédies et à trois comédies. Ces pièces sont les plus anciennes de celles restées au théâtre, si encore l'on peut employer cette expression pour l'Italie, où la réputation d'aucun théâtre n'ajoute rien à celle des auteurs, et où chaque directeur a son répertoire particulier. On voit même fort rarement ces cinq tragédies sur la scène, où l'on a oublié leur réputation éphémère. La première est *Zelinde*, du comte Orazio Calini, drame d'amour tout romanesque, dont la scène est en Perse, parmi les successeurs d'Artaxerce. Vint ensuite *Valsei*, ou *le Héros écossais*, de D. Antonio Perabò : sous ce nom, il est difficile de reconnaître Wallace, le grand antagoniste d'Édouard Ier, et le libérateur de sa patrie, à la fin du

le poète favori de la nation : le parterre entier savait ses pièces par cœur, et les accueillait cependant toujours avec le même enthousiasme. Il nous a été facile, dans un précédent chapitre, de faire sentir le défaut des intrigues, la ressemblance des caractères, ou le peu de naturel des situations de ces drames, tandis que nous n'avions aucun moyen de rendre cette grâce inimitable, cette mollesse langoureuse qui nous captive dans une douce ivresse, cette harmonie du langage, cette richesse d'images qui promène notre imagination au milieu des créations les plus riantes ou les plus somptueuses. Aucun homme, dans aucune langue, n'a été peut-être plus complétement le poète du cœur et le poète des femmes. Les critiques lui reprocheront de n'avoir repré-

---

treizième siècle. Puis *Conrad*, le héros du Montferrat, qui arrêta Saladin devant les murs de Tyr, et qui disputa le trône de Jérusalem à Gui de Lusignan; et *Roxane*, fille de Bajazet, et esclave de Tamerlan, toutes deux du comte Ottavio Magnocavallo. J'ignore quelle est la cinquième. Mais dans ces pièces, je vois plutôt des imitations du théâtre efféminé de Métastase que des efforts pour s'élever à la vraie tragédie. A la cour despotique d'Artaxerce, parmi les vaillans et demi-sauvages Écossais, les croisés fanatiques et les Tartares farouches, les poètes italiens ne nous font jamais entendre que le langage doucereux de l'opéra; de beaux yeux qui font la destinée des héros et des empires, et la lutte entre un amour tout romanesque, et des devoirs ou une ambition de théâtre.

senté le monde ni tel qu'il est, ni tel qu'il doit être; mais les femmes répondent qu'il l'a représenté tel qu'elles le désirent. Les hommes d'État, les moralistes, accusent Métastase d'avoir une influence contraire à l'énergie, comme à la rigide moralité; mais, en revanche, les femmes voient avec plaisir qu'il fait naître l'héroïsme de l'amour, qu'il donne une direction pure et relevée aux penchans les plus tendres, et qu'il cherche à confondre le culte du sentiment avec le culte du devoir. Ce qui peut être vrai pour elles, en qui toutes les vertus, comme tous les charmes, doivent reposer sur la sensibilité, ne saurait s'appliquer aux hommes, auxquels la nature a imposé une règle plus austère.

L'Italie a eu, de nos jours, un homme qui, plus qu'aucun autre, était fait, par ses vertus et par ses défauts, pour sentir ce qui manquait à Métastase, pour mépriser sa mollesse, pour s'offenser de ce qu'il avait d'efféminé, pour tourner en ridicule ses coups de théâtre, ses poignards suspendus, ses confidens amoureux, toute cette nature de convention qui, avec lui, s'était emparée de la scène. Le comte Vittorio Alfieri d'Asti a fait connaître, dans ses Confessions, son caractère fier, élevé, impatient de toute gêne, violent, ennemi du repos et de tout ce qui avait efféminé ses compatriotes. Il détestait la mollesse comme un délit politique, et

il accusait Métastase d'avoir corrompu les Italiens, bien plus que d'avoir méconnu les règles de la tragédie. Lorsque ses goûts de jeunesse commencèrent à se calmer, et qu'il cessa de parcourir l'Europe en courrier plutôt qu'en voyageur, l'indignation dicta ses premiers vers. Il avait une haute idée des devoirs et de la dignité de l'homme, un amour ardent de la liberté et de toutes les choses nobles et grandes qu'elle a fait faire; une assez grande ignorance qui ne lui permettait de juger sainement les constitutions d'aucun peuple, et qui lui faisait confondre la dissolution de tous les liens avec la liberté après laquelle il soupirait; enfin une haine invétérée de la tyrannie et de tous les gouvernemens corrupteurs qui avaient dégradé autour de lui l'espèce humaine; une haine devenue personnelle, parce qu'il partageait et qu'il sentait plus vivement qu'aucun autre l'humiliation qui, depuis plusieurs siècles, pèse sur les Italiens.

Métastase avait été le poète de l'amour, Alfieri fut celui de la liberté. Toutes ses pièces ont eu un but politique, toutes doivent leur éloquence, leur chaleur, leur rapidité, au sentiment qui dominait l'écrivain et qui lui faisait toujours écrire avec toute son âme. Alfieri n'avait point la mobilité du talent tragique; il ne recevait point des émotions vives de son imagina-

tion, mais seulement de son cœur. Il ne se mettait point à la place de chacun de ses héros pour y être ébranlé par des impressions variées, il demeurait toujours à la sienne; aussi manque-t-il, plus qu'aucun autre, de variété, et tombe-t-il souvent dans la monotonie. Mais, avant d'examiner si l'on doit accorder à ses productions le titre de belles tragédies, on doit, ainsi que l'a dit une femme célèbre, dans la place où il était, les admirer comme de belles actions.

La création du théâtre d'Alfieri est un phénomène qui frappe d'étonnement. Jusqu'à lui les Italiens étaient inférieurs, pour l'art dramatique, à toutes les nations de l'Europe. Alfieri s'est placé à côté des grands tragiques français, et il partage les avantages que ceux-ci conservent sur tous les autres; il a réuni la beauté artiste, l'unité, la pureté du dessin, la vraisemblance, propres au théâtre français, à la sublimité des situations et des caractères, à l'importance des événemens du théâtre grec, à la profondeur de pensées et de sentimens du théâtre anglais; il a tiré la tragédie des salons de cour, où les habitudes du règne de Louis XIV l'avaient trop renfermée; il l'a portée dans les conseils, dans la place publique, dans l'État; il a donné à la plus relevée des productions poétiques, le plus noble, le plus important des intérêts publics; il

a anéanti ces formes conventionnelles qui substituaient une ridicule afféterie à la grandeur de la nature; cette galanterie, héritée des anciens romans français, qui nous montrait les héros de la Grèce et de Rome sous une bizarre mascarade; cette douceur mielleuse, cette langueur pastorale, qui depuis Guarini ne laissait voir les grands hommes sur la scène italienne qu'avec des mœurs et des sentimens efféminés : cette forfanterie chevaleresque, ces rodomontades, qui, rattachant sur le théâtre espagnol, la vie entière à une délicatesse pointilleuse sur l'honneur, déguisait les plus grands caractères en braves toujours prêts à s'entre-tuer. La galanterie des romans, la mollesse des pastorales, la susceptibilité chevaleresque, lui ont paru des masques donnés à la nature, sous lesquels les vrais sentimens, les vraies passions, étaient dérobés aux yeux. Il a arraché tous ces masques pour produire sur la scène l'homme avec sa vraie grandeur et ses vrais intérêts. Si, dans cette manière neuve de concevoir la tragédie, il s'est égaré quelquefois, s'il s'est abandonné à l'exagération, à je ne sais quel acharnement qui était propre à son caractère, il en a fait assez cependant pour mériter notre admiration; et les poètes venus après lui, qui ont profité de tout ce qu'il y avait de grand dans sa manière, sans tomber dans les défauts propres à son esprit, nous font

bien voir quels progrès lui seul a fait faire à la scène italienne, quelles obligations lui a l'art dramatique.

Nous chercherons bientôt à faire connaître quelques unes de ses pièces par une analyse détaillée : c'est alors que nous nous attacherons à développer les beautés qui lui sont propres; mais auparavant, en rendant compte de la poétique dont il fut l'auteur, nous nous occuperons plutôt de combattre l'exagération de ses principes, et de montrer les bornes devant lesquelles doivent s'arrêter ceux que l'imitation d'un si grand modèle pourrait séduire.

Alfieri, malgré son caractère étranger, malgré la forme complétement nouvelle qu'il a donnée à ses tragédies, est un auteur de création tout italienne. Il s'est quelquefois jeté dans l'extrême opposé à ses devanciers, justement parce qu'il n'avait que ses devanciers sous les yeux. Quand il commença à écrire, il ne savait point le grec, il connaissait à peine les anciens, à peine le théâtre français; mais il avait vu habituellement dans les spectacles d'Italie, dans ceux qu'il avait fréquentés durant ses voyages, des pièces médiocres ou mauvaises, toutes dans le genre classique; il ne concevait la possibilité d'aucun autre genre; et cet esprit si indépendant, se croyant né sous la législation d'Aristote, ne songea jamais à l'ébranler.

Le Trissin, en ouvrant la scène italienne par sa Sophonisbe, avait été le premier imitateur des Grecs, quoiqu'il ne fût point digne de sentir ou de rendre leur âme ou leur vraie grandeur; tous les poètes du seizième siècle, composant en présence des anciens et non du public, avant même de connaître la poétique d'Aristote, ou de la commenter, avaient cherché leurs règles dans les anciennes tragédies, et n'avaient connu d'autre perfection que celle de leur être conforme. L'esprit pédantesque de ce siècle avait donné une autorité inattaquable à toute cette législation; on n'avait jamais cherché, par l'analyse, à connaître sur quoi était fondée la règle des trois unités, on l'admettait comme article de foi. Les Français eux-mêmes, qui en ont été de si fidèles observateurs, ne l'ont jamais considérée avec autant de soumission que les Italiens.

Alfieri a été le plus rigoureux de tous les observateurs de l'unité dramatique. Je ne parle pas seulement de l'unité de temps et de lieu à laquelle il s'est scrupuleusement astreint, et qui, observée aussi dans le théâtre français, est tout-à-fait rejetée des théâtres espagnol, allemand et anglais; c'est l'unité d'action, l'unité d'intérêt, qui fait l'essence de sa manière, et qui lui est absolument propre, quoique dans tous les théâtres connus, autant romantiques que classi-

ques, on professe le respect pour cette unité comme la règle essentielle de l'art.

Alfieri se proposa pour but de n'occuper le théâtre que d'une seule action et d'une seule passion; de la faire connaître dès le premier vers, de la maintenir en vue jusqu'au dernier; de ne pas permettre un instant de distraction, et d'écarter, comme oiseux et nuisible à l'intérêt, tout personnage, tout événement, tout discours qui n'est pas essentiellement lié à l'action, et qui ne contribue pas à la faire cheminer. De cette manière, chassant du théâtre tous les confidens et tous les rôles subalternes, il a réduit presque toutes ses tragédies à quatre personnages également essentiels; de même, supprimant tous les discours étrangers à l'action, il a rendu ses tragédies plus courtes que celles d'aucun autre poète; elles ne passent guère quatorze cents vers.

Il me semble qu'Alfieri s'est trompé dans cette notion primitive sur l'unité poétique; tout le charme de l'unité se trouve dans le rapport commun de sensations multiples; l'harmonie consiste à ramener à un accord des sons qui frappent en même temps l'oreille : dans les autres arts elle fait sentir qu'une création vaste et variée est animée par une seule pensée : s'il n'y a point l'opposition du composé au simple, il n'y a ni difficulté vaincue, ni charme pour l'esprit.

L'accord des instrumens de timbre et de ton différens fait un concert; mais dans le son d'une cloche il n'y a point d'harmonie, quelque beau que soit ce son par lui-même. Alfieri, dans ses tragédies, ne sonne qu'une même cloche; il n'exerce point l'art du poète, qui consiste à rattacher les événemens, les personnages, les passions divergentes à une même action, lorsque tous ces personnages sont supprimés et que l'action demeure toute seule. La représentation simultanée de plusieurs actions n'aurait point d'harmonie, parce que l'unité y manquerait; la représentation d'une action simple, dénuée de tout accessoire, n'a point d'harmonie non plus, parce que la variété lui manque.

Le but du théâtre est de rendre le spectateur présent à une action, qui, pour remuer l'âme, la saisisse par toutes ses facultés. Elle ne saisira jamais complétement l'imagination, si elle ne lui donne pas une vue claire et précise du lieu de la scène, c'est-à-dire du peuple chez lequel elle est située, de ses mœurs, de ses circonstances, de ses intérêts du moment; si elle ne fait pas connaître de la même manière les personnages jusqu'au fond de leur caractère, et cela non seulement dans les rapports de ce caractère avec l'action représentée, mais dans son ensemble. Si l'auteur tragique ne fait pas tout cela, il vaut autant qu'il n'appelle point le spec-

tateur au théâtre ; sa fable fera plus d'effet à la lecture qu'à la représentation ; la vue n'augmentera point l'illusion, si la vue ne présente aux yeux que ce que disent déjà les paroles. Mais le vrai tragique met sous vos yeux des Grecs si Grecs, des Germains si Germains, que, pendant la représentation vous vivez au milieu d'eux, que ce que vous voyez repose de toutes parts sur tous vos souvenirs, et qu'il a réussi par là à porter l'harmonie et l'unité, non seulement dans toutes les parties de sa pièce, mais dans toutes les pensées qui étaient précédemment dans la tête du spectateur, et dont le même peuple, ou le même événement, étaient l'objet.

Nous avons vu que Métastase ne nous représentait jamais qu'une nature de convention, une société qui était toujours la même, et dont les mœurs et les caractères étaient invariables, de quelques habits qu'il revêtît les personnages et quelque nom qu'il leur imposât. Alfieri a complétement exilé cette nature de convention, maniérée, efféminée, et qui lui rappelait ce qu'il avait le plus en horreur, la corruption de sa nation; mais il n'y a rien substitué. On pouvait dire des pièces de Métastase, la scène est au théâtre; de celles d'Alfieri, on doit dire qu'elle n'est nulle part. Il accomplit le cours de ses cinq actes sans jamais rien peindre ; et dans des tragédies dont la grande tendance est l'amour

de la patrie, il a dépouillé l'homme de son pays. On peut remarquer que chaque nation, peut-être chaque poète tragique, a eu une manière différente pour mettre sous les yeux de ses concitoyens des faits passés loin de leur temps ou de leur demeure; et, en effet, ce n'est pas une entreprise facile que de faire entrer un spectateur, souvent très ignorant, dans une nature et des mœurs qui lui sont complétement étrangères. Les Français ont pris tout simplement le parti d'attirer leurs héros tragiques à Paris : s'ils peignent des Grecs, tout ce qui est généralement connu d'eux, ils le peignent à la grecque; mais, pour tout le reste, ils supposent qu'on faisait en Grèce comme à Paris, et la cour d'Agamemnon n'est point à leurs yeux très différente de la cour de Louis XIV. Les Allemands se sont proposé un tout autre degré de vérité; tant pis pour vous si vous êtes si ignorans, car vous aurez d'autant plus de plaisir, que vous connaîtrez mieux par vous-mêmes ce qu'ils vous représentent. Ils ne négligent rien pour que le tableau soit complet et fidèle; ils sacrifieront la rapidité de l'action plutôt que de laisser votre imagination incertaine sur aucune des circonstances; ils comptent sur de vastes connaissances de votre part; et comme elles ne leur suffisent point encore, ils n'en consacrent pas moins beaucoup de temps à vous instruire; ce ne sont point

tant ces détails locaux qui ralentissent l'intérêt, que les dissertations philosophiques, dont les tragiques allemands ne savent point s'abstenir. Les premiers agissent sur l'imagination par leur vérité; ils rendent l'illusion irrésistible, parce qu'elle vous entoure de toutes parts, et que le drame dont les mœurs sont vraiment nationales et sans mélange, est un panorama où la vue ne peut atteindre rien d'étranger à la fiction. Shakespeare connaissait bien l'homme et mal les faits, en sorte que s'il créait toujours le lieu de la scène, il le créait par la force de son génie dans un rapport exact avec la nature humaine, quoique ce rapport fût faux quant aux peuples dont il empruntait les noms; et la richesse de son imagination lui permettait de varier sans cesse ses créations, et de nous conduire, par des voyages sans fin, dans ces pays fantastiques. Lope de Vega, Calderon et leurs compatriotes, placent toujours la scène dans les mœurs idéalisées des anciens Espagnols, dans la chevalerie. Ce n'est pas leur pays, mais c'est celui de leur imagination, c'est celui qu'ils connaissent mieux que tous les autres. Enfin, nous l'avons vu, Métastase s'est créé une scène pastorale commune à toutes les nations, et Alfieri a supprimé toutes les circonstances de temps et lieu.

Si l'effet du système suivi par Alfieri a été de dépouiller ses tragédies de ce qui doit le plus

captiver l'imagination, on ne peut nier que ses motifs, pour écarter les confidens de la scène, ne fussent très plausibles. Ces rôles sont toujours remplis, au théâtre, par les plus mauvais acteurs. Le public ne les écoute que pour saisir le ridicule de leur jeu; et, d'après cette disposition, partout où ils se trouvent, leur intervention refroidit toujours l'intérêt. D'ailleurs, il y a impossibilité de jouer jamais bien ces rôles sans couleur; les poètes ne se sont point donné la peine de les douer d'un caractère, et leur situation dans le drame ne leur permet aucune passion. Leur existence entière, si l'on faisait jamais attention à eux, exciterait la risée; ils se font raconter ce qu'ils ont vu, et ce qu'ils doivent avoir entendu mille fois; ils sont toujours de l'avis de celui qui leur parle; ils suivent leur héros comme une ombre fidèle, à moins que celui-ci ne les envoie faire un message, en leur disant *va, cours,* même pour ce qui est le moins pressé, ou qu'ils ne reviennent faire un récit qui contraste encore avec leur nullité habituelle. Alfieri aurait rendu le plus grand service au théâtre si, en excluant de la scène les confidens, il avait senti qu'à leur place il devait y introduire des personnages secondaires qui prissent un intérêt moins vif à l'action, mais toujours un intérêt direct, qui fussent eux, et non pas l'ombre d'un autre; des hommes tels que nous

en voyons dans la comédie, où l'action n'est pas renfermée tout entière entre les deux amoureux, et le père ou la mère qui s'opposent à leur mariage; où les valets sont quelque chose par eux-mêmes, où les amis de la maison, les étrangers, les fâcheux même ont tous une physionomie, et agissent en leur propre nom. Des hommes tels que la nature nous les donne dans chaque événement, qui contribuent à l'action ou qui la retardent par leurs vues individuelles, et qui, se trouvant dans une situation moins passionnée, doivent avoir un caractère plus prononcé; car la passion efface toutes les différences, et l'individu ne montre le cachet qui lui est propre que dans le calme. La vie réelle ne nous présente pas plus de héros faisant tout par eux-mêmes, que de héros toujours suivis de confidens. La suppression des intermédiaires n'est pas plus conforme à la vérité qu'elle n'est favorable à l'art. Les Allemands et les Anglais ont seuls su remplir la scène de personnages qui ont une vie et une existence individuelle, sans éclipser cependant les héros de la pièce. La perfection de l'art serait d'admettre ces mêmes personnages, et de les lier tous à l'unité d'action.

Ce ne sont pas là les seuls changemens qu'ait introduits Alfieri dans la conduite de ses pièces, par opposition à la pratique de ses devanciers. Il a rejeté tous les événemens vulgaires, tous les

lieux communs d'action, que Métastase avait introduits au théâtre. Il dit lui-même dans son jugement sur ses tragédies : « On ne verra point « ici de personnages mis aux écoutes pour pé- « nétrer des secrets, de la découverte desquels « dépende en grande partie l'action ; point de « ces personnages inconnus à eux-mêmes ou « aux autres, excepté ceux que l'antiquité nous « a déjà présentés ainsi, comme Égisthe dans « Mérope ; point d'ombres visibles et parlantes, « d'éclairs, de tonnerres, d'intervention céleste ; « point de massacre inutile, ou de menace d'un « assassinat contre nature ou peu nécessaire ; « point de reconnaissance empruntée ou invrai- « semblable, de billets, de croix, de bûchers ; « de cheveux coupés, d'épées reconnues ; point « enfin de tous ces petits moyens tant de fois « employés déjà. » Il ajoute qu'il s'est fait une loi de mettre toujours l'exposition en action par un dialogue vif, passionné, autant que le comporte un commencement, et entre des personnages qui ont un intérêt direct à la chose. De même encore, toutes les fois que la vraisemblance ou les convenances l'ont permis, il a mis la catastrophe sous les yeux du spectateur, et il a terminé l'action, comme il l'avait commencée, sur le théâtre. A cette occasion, Alfieri se rend à lui-même le témoignage d'avoir fort diversifié ses personnages, d'avoir donné à chaque tyran,

à chaque conspirateur, à chaque reine, à chaque amante, un caractère différent, et qui ne rentre point l'un dans l'autre. Je doute fort que ce mérite lui soit reconnu par ses lecteurs comme il se le reconnaît à lui-même. Il règne, au contraire, dans les tragédies d'Alfieri une grande monotonie : non seulement les caractères de même classe rentrent les uns dans les autres, ceux mêmes qui appartiennent à des classes différentes se ressemblent, et tous rentrent dans le caractère de l'auteur. Lui-même était un homme trop passionné, trop amer, trop entier, pour pouvoir se revêtir aisément des sentimens et des pensées d'autrui. Depuis le commencement de ses pièces jusqu'à la fin, on voit toujours l'ennemi des tyrans, l'ennemi des abus, même l'ennemi de toutes les autorités reconnues ; et comme son style est toujours tendu, et d'un laconisme quelque peu affecté, l'expression de ses sentimens se ressemble souvent autant que les sentimens eux-mêmes.

En renonçant aux confidens, Alfieri a souvent été obligé d'exposer les événemens, plus souvent encore les passions et les projets de ses personnages, dans des soliloques : du moins il les a toujours faits très courts, très animés, aussi naturels qu'un soliloque peut l'être, et plus sans doute que ne le serait jamais le récit d'une chose secrète adressé à un confident. La représenta-

tion théâtrale demande absolument que le spectateur soit introduit jusque dans le cœur des principaux personnages ; on doit donc se prêter, par-delà même l'illusion, à une fiction invraisemblable mais nécessaire. Le soliloque laisse pénétrer nos regards dans le cœur des personnages, comme la toile qu'on lève les laisse pénétrer dans des appartemens qui, cependant, sont supposés fermés à tous les yeux. Les soliloques, sous ce rapport, sont beaucoup moins choquans que les *à-parte*, dans lesquels la réflexion intime est dévoilée au spectateur, en opposition le plus souvent avec la parole, sans qu'aucune passion puisse excuser cette voix involontaire ; et lorsque celui qui parle ainsi à demi-voix expose son existence même pour instruire le spectateur. Métastase, qui comptait sur un public peu attentif ou peu habile à deviner ce qui se passait dans l'âme, ne laissait jamais passer un mensonge d'un de ses personnages sans lui faire démentir tout bas ce qu'il avait dit à haute voix. Tous les tragiques éphémères d'Italie avaient fait de même ; et, avec une niaiserie ridicule, ils faisaient dire à leurs personnages des mots qui revenaient presqu'à ceux-ci : « Je suis un vil flatteur, un traître, « un menteur ; messieurs, ne me croyez pas. » Mais Alfieri, en multipliant trop, peut-être, les oliloques, s'est interdit sévèrement les *à-parte*.

Je ne me souviens pas d'en avoir vu un seul exemple dans ses tragédies.

« Le défaut principal, dit-il de nouveau lui-« même, que je remarque dans la conduite de « toutes mes tragédies, c'est l'uniformité. Qui-« conque a observé la structure de l'une, les a « toutes observées. Le premier acte est très « court : le protagoniste ne paraît presque jamais « en scène avant le second ; jamais aucun acci-« dent ; beaucoup de dialogues ; des quatrièmes « actes faibles ; des vides çà et là quant à l'ac-« tion ; mais l'auteur croit les avoir remplis ou « couverts par une certaine passion dans le « dialogue ; les cinquièmes actes excessivement « courts, très rapides, le plus souvent tout en « action et en spectacle ; les mourans faisant « très peu de discours : voilà, en abrégé, la « marche toujours semblable de toutes ces tra-« gédies. » Lorsqu'un auteur relève lui-même un défaut qui se retrouve dans tous ses ouvrages, il est probable que ce défaut était volontaire. En effet, l'uniformité que se reproche ici Alfieri n'était autre chose que la parfaite conformité de toutes ses tragédies avec le modèle qu'il s'était prescrit de suivre et qu'il avait toujours sous les yeux. Il ajoute : « L'unité d'ac-« tion est observée avec la rigueur la plus scru-« puleuse, l'unité de lieu est violée trois fois « seulement, dans Philippe, Agis, et Brutus II :

« dans les deux premières pièces, la scène est « transportée du palais dans une prison ; dans « la troisième, de la maison du conjurateur au « palais du sénat : nulle part le changement de « lieu ne sort l'action d'une même ville, et « d'une enceinte très étroite. L'unité de temps « n'est nulle part violée, mais seulement quel- « quefois légèrement étendue ; de telle sorte que « la vraisemblance ne soit jamais choquée, et que « le spectateur puisse à peine s'en apercevoir. »

Mais le plus grand changement qu'Alfieri se soit efforcé d'apporter dans l'art dramatique en Italie, c'est celui du style. Tous ses prédécesseurs avaient été, selon le génie de leur langue, harmonieux souvent à l'excès, et de manière à faire sentir sans cesse la cantilène italienne. Ils relevaient leurs discours par des images brillantes, par des ornemens presque lyriques ; ils étaient prolixes jusqu'au bavardage ; ils entremêlaient leurs dialogues de lieux communs de morale, de réflexions philosophiques, de comparaisons. Alfieri, pour éviter de pareils défauts, s'est jeté dans l'autre extrême. Ses quatre premières tragédies surtout, Philippe, Polynice, Antigone et Virginie, furent remarquables par l'excessive dureté du style. Il les avait publiées les premières, car ses dix-neuf pièces de théâtre ont paru à trois époques différentes. L'obscurité et la dureté se retrouvent encore

dans les six suivantes, quoique les nombreuses critiques qu'il avait essuyées l'eussent déterminé à refondre son style à plusieurs reprises, à renoncer à ses inversions, à rétablir l'article, qu'il supprimait souvent, à retrancher les pronoms, qu'il répétait plus souvent encore avec affectation. Alfieri, qui craignait sur toute chose d'être comparé à Métastase, s'était étudié à rendre son style dur et haché, à rompre l'harmonie partout où il pouvait craindre qu'elle ne dégénérât en cantilène, à enjamber de vers en vers, à supprimer tout ornement superflu, toute figure, toute comparaison, même la plus naturelle, comme un autre s'étudierait à donner à ses vers tous ces charmes poétiques. Voici comment, en se jugeant lui-même, il donne une idée du but qu'il s'était proposé, et qu'il avait dépassé. « Je dirai, quant au style, qu'elles me « paraissent toutes suffisamment pures, cor- « rectes et exemptes de faiblesse; je dirai que « le langage n'en est ni trop épique, ni jamais « lyrique, excepté quand il peut l'être sans « cesser d'être tragique : de là vient qu'on n'y « trouve jamais de comparaison, excepté comme « image fort courte; très peu de récits, qui ne « sont jamais longs, et jamais insérés là où ils « ne sont pas nécessaires; très peu de senten- « ces, et jamais dites par l'auteur; aucune en- « flure dans les pensées, et très peu dans l'ex-

« pression : quelquefois, mais rarement, des « mots nouveaux, et en tous on peut remar- « quer que c'est l'amour de la brièveté, non « celui de la nouveauté qui les a fait créer. » Alfieri, dans cet examen de son style, s'est traité peut-être sous deux rapports avec trop d'indulgence, quand il croit qu'il lui a suffi, pour que son langage fût tragique, qu'il ne fût ni épique ni lyrique, et quand il se dit exempt d'enflure. La tragédie a été de tout temps considérée comme un poëme, et non comme une simple imitation de la nature; les matériaux avec lesquels elle l'imite lui sont donnés par la poésie, et font partie de l'art, comme le marbre et le bronze sont donnés au statuaire, et les couleurs au peintre. Ni l'un ni l'autre ne serait fidèle aux règles de l'art, si, pour une partie ou du tableau ou du groupe qu'il compose, il substituait l'objet lui-même à la représentation. Les matériaux donnés au poète tragique sont le langage poétique; il ne lui est pas permis d'y substituer le langage lui-même de la nature. Dans la méditation, dans la fureur, dans la tendresse, la mélodie du style ne doit jamais l'abandonner; la jouissance de l'oreille doit toujours suivre celle de l'esprit; même la partie figurée du langage, celle qui l'orne de tous les tableaux de la nature, ne doit point être abandonnée, mais employée seulement avec modération. La tra-

gédie doit toujours rester de la poésie par le rhythme et par les images, par le son et par les couleurs. Lorsque l'auteur renonce au langage poétique, il fait comme un sculpteur qui couvrirait sa statue de vêtemens réels au lieu de les tirer du marbre. L'harmonie et le langage de l'imagination ont été trop complétement rejetés par Alfieri; dans ses tragédies, il est presque toujours éloquent plutôt que poète.

Alfieri s'est cru exempt d'enflure, parce qu'il n'a aucune pompe recherchée d'expression, aucune vaine rodomontade, aucune image gigantesque; mais il peut aussi y avoir de l'enflure dans des sentimens toujours tendus, toujours âpres, toujours exagérés, qui s'expriment avec un laconisme, sublime lorsqu'il est rare, prétentieux toutes les fois qu'il est prodigué. Ce poète, né dans un pays privé de liberté, et ne l'ayant connue ou goûtée nulle part, se faisait une idée exagérée et fausse des sentimens et des devoirs du citoyen; il attendait de lui une roideur dans les discours, une amertume dans les haines, une arrogance dans les luttes, qui, Dieu merci, ne sont point naturelles. Il s'est formé un monde idéal d'après les particularités et les défauts de son caractère; il est demeuré toujours sentencieux, il a toujours voulu être sublime, et sa simplicité affectée, son laconisme, ses sentimens trop affichés, trop procla-

més, ne sont plus le langage de la nature. Ainsi, à l'ouverture de la pièce d'Octavie, Néron et Sénèque paraissent sur le théâtre. (1)

« SÉNÈQUE. Seigneur du monde, que te « manque-t-il ?»

« NÉRON. La paix.

« SÉNÈQUE. Tu l'auras, si tu ne l'ôtes point « aux autres.

« NÉRON. Néron l'aurait entière, si, par un « nœud abhorré, il n'avait jamais été lié à Oc- « tavie. »

Ce début a cependant un genre de beauté, un genre d'éloquence; mais ce ne sont pas celles qui conviennent à la tragédie, parce que le dialogue naturel, quand la situation n'est pas passionnée, ne peut jamais présenter des idées, des sentimens, qui se pressent en si peu de mots, sous une forme si épigrammatique et si prétentieuse en même temps.

Alfieri est le chef d'une école nouvelle en Italie; il y a fait une révolution dans l'art théâtral, et quelques débats que les critiques aient élevés sur sa poétique nouvelle, ses principes ont été en

---

(1) SENEC. Signor del mondo, a te che manca?
NERONE. Pace.
SENEC. L'avrai se ad altri non la togli.
NERONE. Intera
L'avria Neron, se di aborrito nodo
Stato non fosse a Ottavia avvinto mai.

quelque sorte adoptés par le public. Le ridicule dont il a couvert les confidens est ineffaçable; les coups de théâtre rebattus, les poignards suspendus sur la tête des otages, et les passions d'opéra n'oseront plus se montrer dans la tragédie; l'Italie enfin a adopté, comme poésie nationale, le genre austère, éloquent et rapide, mais nu, que son seul poète tragique lui ait donné. La révolution a favorisé la renommée d'Alfieri; ses œuvres ont été imprimées, ont été représentées dans des pays où jamais auparavant on n'en aurait permis l'impression ou la représentation. Dix-huit éditions se sont succédé en peu de temps; deux grands théâtres ont été élevés, l'un à Milan, l'autre à Bologne, par des amateurs de l'art dramatique, pour y réciter les pièces d'Alfieri avec cette complète intelligence, cet amour de l'art qu'il se plaignait de ne trouver nulle part dans les comédiens en Italie, et qu'il croyait impossible d'obtenir jamais d'eux. Ceux-ci, qu'il croyait incapables de le comprendre, et à qui il n'avait jamais voulu confier ses tragédies, se sont élevés de leur côté à son école, et commencent à se faire la même idée que lui de l'art dramatique. On raconte que l'un d'eux, nommé Morocchesi, vint supplier un jour Alfieri d'assister à une représentation de Saül, qu'il voulait donner à Florence. Alfieri se défendit long-temps et avec assez de rudesse,

déclarant qu'il était impossible que Morocchesi l'eût compris, ou qu'il rendît un rôle si difficile : il céda enfin ; mais l'acteur surpassa tellement son attente, qu'Alfieri se leva au milieu du théâtre, et, sans se soucier d'attirer sur lui tous les yeux, il encouragea l'acteur en applaudissant de toutes ses forces, et lui criant : *bravo, Morocchesi !* Depuis, et en bien peu d'années, ces tragédies, qu'il croyait si peu faites pour des acteurs ordinaires, sont devenues tellement populaires, que je les ai vues représentées par des artisans, des boulangers, des tailleurs, qui, la plupart, ne savaient pas lire, et qui cependant avaient réussi à les apprendre entièrement par cœur. Ainsi dans ce pays, où même chez le peuple l'imagination est si ardente, la faveur populaire donne encore au génie de dignes encouragemens.

Il est temps à présent de chercher à faire connaître Alfieri d'une manière plus immédiate, en faisant l'extrait de quelques unes de ses pièces les plus célèbres, à peu près comme nous avons fait pour Métastase ; cependant la prolixité de celui-ci rendait facile de le resserrer, et de faire entrer en un petit nombre de lignes ce qui lui avait servi à remplir une longue pièce : mais un semblable tableau sera bien incomplet pour Alfieri ; il est le plus concis, le plus serré des poètes ; il ne se permet pas une ligne inutile ; il croit lui-

même que si à la représentation on n'écoute pas un vers ou deux ; que si on est distrait pendant un seul instant, on ne pourra plus suivre le fil de sa pièce, et qu'on devra perdre quelqu'une des beautés de l'ensemble.

La première tragédie composée par Alfieri, fut Philippe II. Il était dans la nature du talent d'Alfieri de peindre ce tyran, le plus sombre des temps modernes, et l'amour toujours voilé, l'amour funeste de son fils don Carlos.

Isabelle paraît seule sur le théâtre : dans un monologue passionné, elle se reproche l'amour qu'elle cache au fond de son cœur pour D. Carlos, tandis qu'elle est épouse de Philippe. Carlos pénètre dans son appartement ; elle veut le fuir ; il se plaint avec amertume de ce que, comme la foule des courtisans, elle l'évite, depuis qu'il est tombé dans la disgrâce de son père. Il sollicite sa compassion ; il se félicite de l'avoir obtenue : il y trouve la consolation de toutes ses peines. Cependant, lui dit-il, parmi ses douleurs, la plus vive est venue d'elle. « Tu ne sais « point encore quel est mon père : plaise à Dieu « que tu ne le saches jamais ; tu ne sais point « les détours de cette cour infâme, et un cœur « droit ne saurait les croire, loin de les pénétrer. « Cruel, plus que tous les cruels qui l'entou- « rent, c'est Philippe qui me hait, c'est lui qui

« sert de règle à sa tourbe servile; il s'irrite « d'être père, si même il sait qu'il le soit. Ce « n'est point pour moi un motif d'oublier que « je suis son fils; mais si je pouvais l'oublier « un jour, si je pouvais laisser leur cours aux « plaintes que je réprime, il ne m'entendrait « point me plaindre ni des honneurs qu'il m'a « enlevés, ni de ma réputation qu'il a ternie, « ni de sa haine paternelle, cette haine inouïe « et dénaturée : c'est d'un plus grand dommage « que je me plaindrais; il m'a tout enlevé le « jour qu'il t'a ôtée à moi (1). » En effet, Isabelle avait d'abord été destinée pour épouse au

---

(1) Filippo. *Atto* 1, *Sc.* 11.

Carlo. Ah! tu non sai
Qual padre io m'abbia; e voglia il ciel che sempre
Lo ignori tu! gli avvolgimenti infami
D'empia corte non sai; nè dritto core
Creder li può, non che pensarli. Crudo
Più d'ogni crudo che d'intorno egli abbia,
Filippo è quei che m'odia; egli dà norma
Alla servil sua turba; e d'esser padre,
Se pure il sà, si adira; io d'esser figlio
Già non oblio per ciò; ma, se obliarlo
Un dì potessi, ed allentare il freno
Ai repressi lamenti; ei non mi udrebbe
Doler, no mai, nè dei rapiti onori,
Nè della offesa fama, e non del suo
Snaturato, inaudito odio paterno;
D'altro maggior mio danno, io mi dorrei ...
Tutto ei mi ha tolto il dì che te mi tolse.

fils de Philippe; le roi avait encouragé leur amour, mais il avait voulu ensuite que leurs sentimens cédassent à sa politique. Isabelle cependant repousse les discours amoureux de D. Carlos; elle s'efforce de les lui faire considérer comme un crime; mais elle est profondément émue, et lorsqu'il lui demande : « Suis-je donc « si coupable ? » elle répond : « Ah ! si tu l'étais « seul ! » Cet aveu est compris; et Isabelle ne pouvant le rétracter, presse Carlos d'éviter du moins sa vue, de s'enfuir; mais aucune fuite n'est permise; de perdre la trace de ses pas, de faire que jamais plus elle ne l'entende; et puisque leur faute n'a eu pour témoin que le ciel, de la cacher au monde entier, à eux-mêmes, et d'en arracher de leur cœur le souvenir. A peine est-elle sortie, que Perez survient, l'ami de Carlos, le seul qui dans cette cour esclave nourrisse des sentimens généreux; il s'étonne de son trouble; il lui demande de connaître ses douleurs pour les partager. D. Carlos repousse longtemps son amitié généreuse; il l'invite à suivre l'exemple des courtisans, qui tous savent que c'est un crime d'être fidèle à celui que hait son roi. Leur dialogue est soutenu avec plus de monotonie peut-être que de vraie énergie, par des propos amers contre la fausseté des hommes, la bassesse des courtisans, la honte de la tyrannie.

D. Carlos donne enfin sa main à Perez, en signe d'une amitié inviolable, et comme garantie de sa promesse de partager avec lui toutes ses douleurs, s'il ne peut partager ses secrets.

La scène première du second acte entre Philippe et Gomez, son ministre (1), commence de cette manière laconique et sentencieuse qui peut souvent dégénérer en enflure, mais qui, lorsqu'elle est en caractère comme dans cette cour silencieuse, est d'une beauté imposante.

« PHILIPPE. Gomez, quelle chose estimes-tu au monde par-dessus toutes les autres?

« GOMEZ. Ta faveur.

« PHIL. Quel moyen connais-tu pour la conserver?

« GOM. Celui par lequel je l'ai obtenue, t'obéir et me taire.

---

(1) Ruy Gomez de Sylva était en effet un des trois confidens de Philippe; et avec le duc d'Albe et le président Spinosa, il était l'objet de la jalousie du prince, et l'instrument de la haine du roi. Antonio Perez, qui, après s'être soustrait à la tyrannie de Philippe, écrivit des Mémoires sur cette cour horrible, est probablement le personnage historique dont Alfieri a fait le confident de Carlos, en ennoblissant son caractère. En général, le poète s'est conformé assez exactement à ce que l'histoire nous fait connaître de cette catastrophe. D. Carlos périt âgé de vingt-deux ans, en février 1568.

« PHIL. Aujourd'hui tu devras faire l'un et l'autre. » (1)

C'est de cette manière que Philippe prépare Gomez à observer la reine pendant une conversation qu'il veut avoir avec elle. Ainsi il avertit le spectateur d'observer tous ses mouvemens; il manifeste lui-même des soupçons que ses paroles ne doivent jamais révéler entièrement. Isabelle arrive; Philippe la consulte sur la conduite de son fils : il accuse celui-ci de la trahison qui lui est la plus odieuse, d'avoir correspondu avec les Bataves rebelles, de les avoir encouragés dans leur révolte contre leur Dieu et leur roi, et d'avoir ce jour même donné audience à leur ambassadeur. Mais ce n'est point là le soupçon que lui-même a dans l'âme; ses paroles sont commencées d'une manière équivoque, sont interrompues avec art, de sorte qu'Isabelle peut croire que le roi a découvert leur amour mutuel. Isabelle tremble à chaque mot couvert, et

---

(1) FIL. Gomez, qual cosa sovra ogni altra al mondo
In pregio hai tu?
GOM. La grazia tua.
FIL. Qual mezzo
Stimi a serbarla?
GOM. Il mezzo ond'io la ottenni :
Obbedirti e tacermi.
FIL. Oggi tu dunque
Far l'uno e l'altro dei.

le spectateur tremble avec elle (1). Cependant lorsque le délit du prince lui est expliqué plus clairement, elle prend sa défense avec courage et une noble éloquence. Le roi paraît se laisser persuader ; il fait avancer Carlos, et en l'interrogeant il jette, par le même artifice, le trouble dans son âme. Il lui parle de l'amour de la reine, de cet amour maternel qui lui avait fait prendre sa défense ; il paraît même connaître leur entrevue du premier acte ; mais après l'avoir fait trembler, il les renvoie tous deux avec un retour apparent de bonté, et il leur conseille de se voir

---

(1) *Atto II, Sc. II.*

FIL. Ma, dimmi inoltre, anzichè il fatto io narri
E dimmi il ver : Carlo, il mio figlio.... l'ami?
O l'odi tu?...
ISAB. .... Signor....
FIL. Ben già t'intendo.
Se del tuo cor gli affetti, e non le voci
Di tua virtude ascolti, a lui tu senti
D'esser.... madrigna.
ISAB. Ah! no; t'inganni il prence....
FIL. Ti è caro dunque : in te virtude adunque
Cotanta hai tu, che di Filippo sposa,
Tu di Filippo il figlio ami d'amore....
Materno.
ISAB. .... A miei pensier tu sol sei norma.
Tu l'ami.... o il credo almeno.... e in simil guisa
Anch'io.... l'amo.
FIL. Poich' entro il tuo ben nato
Gran cor, non cape il madrignal talento,
Nè il cieco amor senti di madre, io voglio

souvent. Ce double interrogatoire, qui fait frissonner, est terminé par une scène de trois vers entre Philippe et Gomez.

« PHIL. As-tu entendu?

« GOM. J'ai entendu.

« PHIL. As-tu vu?

« GOM. J'ai vu.

« PHIL. O rage! ainsi donc mon soupçon....

« GOM. Est changé en certitude.

« PHIL. Et Philippe n'est pas vengé!

« GOM. Pense....

Giudice te del mio figliuol....

ISAB. Ch' io?...

FIL. M' odi.

Carlo d' ogni mia speme unico oggetto
Molti anni fu; prla che, ritorto il piede
Dal sentier di virtude, ogni alta mia
Speme ei tradisse. Oh! quante volte io poscia
Paterne scuse ai replicati falli
Del mal docile figlio in me cercava!
Ma già il suo ardire temerario insano
Giunse oggi al sommo; e violenti mezzi
Usar pur troppo ora degg' io. Delitto
Cotal si aggiunge ai suoi delitti tanti;
Tale, appo cui tutt'altro è nulla; tale
Ch' ogni mio dir vien manco. Oltraggio ei fammi
Che par non ha; tal, che da un figlio il padre
Mai non l' attende; tal, che agli occhi miei
Già non più figlio il fa.... Ma che? tu stessa
Pria di saperlo fremi?... Odilo, e fremi
Ben altramente poi. — Già più d' un lustro
Dell' ocean là sul sepolto lido
Povero stuolo, in paludosa terra
Sai che far fronte al mio poter si attenta, etc.

« PHIL. J'ai tout pensé, suis-moi. » (1)

Charles, qui connaît son père, est troublé de la pitié qu'il lui a témoignée, de son pardon surtout, qui chez lui est toujours le gage d'une haine plus atroce. Il a demandé une entrevue à la reine : il lui expose ses craintes au commencement du troisième acte, et il la conjure de ne jamais plus parler au roi de lui. La reine ne peut le croire, elle se retire : Gomez survient; il félicite Carlos d'être rentré dans la grâce du roi; il professe son dévouement pour lui, il lui offre ses services; mais Carlos lui tourne le dos, et sort sans lui répondre. Cependant Philippe, dans cette même salle, assemble un conseil; il arrive, suivi de ses gardes, de plusieurs conseillers qui ne parlent pas, de Perez, et de Léonard, qui, sans doute, dans l'intention de l'auteur, est le grand inquisiteur, mais auquel il

---

(1) *Atto II, Sc. V.*

FIL. Udisti?
GOM. Udii.
FIL. Vedesti?
GOM. Io vidi.
FIL. Oh rabbia!
Dunque il sospetto?...
GOM. ....È omai certezza....
FIL. E inulto
Filippo è ancor!
GOM. Pensa....
FIL. Pensai. — Mi segui.

ne donne point de titre. Philippe, dans un discours artificieux, annonce à ses conseillers qu'il les a assemblés pour juger son fils. Il accuse D. Carlos d'avoir voulu l'assassiner : il dit que ce prince s'est approché de lui par-derrière, le fer levé pour le frapper, lorsqu'un cri d'un de ses courtisans l'avait fait fuir. Gomez enchérit sur l'accusation ; il présente des papiers surpris, dit-il, au prince, par lesquels il prétend prouver des négociations coupables avec la France et les Hollandais révoltés ; et il conclut à punir de mort D. Carlos. Léonard prend ensuite la parole, et avec un accent hypocrite et féroce, il accuse Carlos d'hérésie et d'impiété, et il somme le roi de prêter son bras à la justice céleste. Perez parle à son tour ; il défend victorieusement son ami : il fait voir aisément que toutes les accusations sont supposées, et il ne laisse pas un doute qui puisse noircir le prince dans l'âme des spectateurs ; mais il parle au roi lui-même et à ses conseillers avec une arrogance outrageante que Philippe ne devait point supporter, et dans Perez on reconnaît Alfieri lui-même. Tous ces caractères sont trop exagérés ; le contraste entre le crime ou la bassesse des uns, et l'indépendance courageuse de l'autre, est trop tranché ; et la scène du conseil, quoique les quatre discours soient écrits avec une grande éloquence, ne fait point tout l'effet qu'on en pourrait at-

tendre, si la vraisemblance était mieux observée. Philippe renvoie ses conseillers, en leur ordonnant de prononcer sur son fils loin de sa présence; mais demeuré seul, et frémissant de rage contre Perez, il s'écrie : « Une âme sem-« blable peut-elle naître où je règne! peut-elle, « où je règne, vivre encore! »

Carlos, au commencement du quatrième acte, attend une confidente de la reine, qui est plusieurs fois annoncée dans la pièce, mais qu'on ne voit jamais. Le roi, précédé de ses gardes, survient; il fait nuit. Carlos, en voyant ces soldats s'avancer, tire son épée pour se défendre; il la dépose dès qu'il voit approcher le roi. Celui-ci l'accuse d'avoir tiré l'épée contre lui; il s'ensuit entre eux une altercation violente, dans laquelle Carlos emploie ce langage outrageux et amer qu'Alfieri prête ordinairement aux ennemis des tyrans, et qui fait paraître ces derniers de fort bonnes gens s'ils le supportent. Philippe fait cependant arrêter son fils, et ordonne qu'on le traîne dans une noire prison. Alfieri nous apprend que, dans la première ébauche de sa tragédie, le conseil était au quatrième acte; il était alors la conséquence de cette altercation, et l'épée tirée par D. Carlos servait sans doute de prétexte à l'accusation de parricide. Alfieri a interverti cet ordre, pour que l'accusation de Philippe parût plus gra-

tuite, et qu'elle excitât d'autant plus d'horreur. Il me semble qu'il a mal fait; il résulte de la confusion, dans la marche de la pièce, de cette seconde accusation qui vient après la première; et si Alfieri voulait que la dénonciation que fait Philippe au conseil fût absolument gratuite, il devait supprimer cette imprudente prise d'armes, qui n'est point naturelle, que rien ne justifie, et dont il ne résulte rien.

Pendant qu'on entraîne Carlos en prison, Isabelle survient; elle se trouble, et Philippe augmente son trouble par des discours équivoques sur le prince, qui lui donnent occasion de se compromettre toujours plus à ses yeux. Son amour ne peut presque plus avoir échappé à l'observation du tyran; elle-même craint d'en avoir trop dit, et de s'être laissée pénétrer. Comme elle est restée seule, Gomez survient, portant au roi la sentence du conseil qui condamne Carlos à mort. Il indique à la reine le message dont il est chargé, il gagne sa confiance en plaignant le prince, il l'amène à manifester tout l'intérêt qu'elle prend à lui. A son tour, il dévoile l'atroce caractère de Philippe, il ne laisse aucun doute sur l'innocence de Carlos; il promet enfin à la reine de l'introduire dans sa prison, et quoique d'abord on ait pu croire que Gomez ne sacrifie Philippe devant la reine que

pour engager celle-ci à parler, il résulte de l'assistance qu'il promet un renouvellement d'espérance dans le spectateur qui soutient l'intérêt de la pièce.

La scène du cinquième acte est dans la prison; Carlos y est seul, attendant la mort avec constance; il tremble seulement que son père n'ait quelque soupçon de l'amour d'Isabelle; ses discours, ses regards l'ont troublé. Tout à coup Isabelle entre elle-même dans sa prison; elle annonce à D. Carlos sa mort prochaine, s'il ne veut pas fuir; mais Gomez, dit-elle, a préparé sa fuite; c'est à lui qu'elle doit l'entrée de ce lieu de ténèbres. Alors Carlos reconnaît l'abîme où elle est tombée avec lui : « Si ce ministre impie « d'un roi impie t'a dit la vérité, s'écrie-t-il, « c'est avec la vérité qu'il t'a trompée! » Il la sollicite de fuir pendant qu'il en est temps encore, de sauver sa réputation, d'ôter tout prétexte à l'atroce vengeance du roi. Mais pendant qu'elle résiste, Philippe survient; il exprime sa joie féroce de les tenir enfin tous deux dans ses filets. Il a connu leur amour dès son origine; il en a connu les progrès ignorés d'eux-mêmes. Ce n'est pas par le cœur qu'il est jaloux, c'est par son orgueil offensé, et il a soin de le dire. Carlos essaie de justifier Isabelle, mais elle rejette toute excuse; elle désire la mort pour sortir de cet horrible palais; elle provoque Philippe par des

discours outrageans, et de nouveau Alfieri met ses propres sentimens, sa propre haine dans la bouche de ses personnages. Gomez revient, et rapporte, avec une coupe, une poignard teint encore du sang de Perez; Philippe offre le choix aux deux amans entre le fer et le poison. Carlos choisit le fer, et se poignarde; Isabelle se félicite de mourir, et Philippe, pour mieux la punir, la condamne à vivre; mais elle arrache au roi son propre poignard, et se tue à son tour. Ce petit coup de théâtre escamoté me paraît au-dessous de la dignité d'Alfieri. On ne dérobe pas aisément aux rois leur poignard, et il ne vaudrait guère la peine de calculer si juste l'action, si la catastrophe doit dépendre du hasard, de ce qu'Isabelle se trouve à droite plutôt qu'à gauche du roi; de ce que le poignard de celui-ci, s'il en porte un, n'est pas recouvert par sa ceinture ou le pan de son habit.

Tel est le Philippe d'Alfieri, qui peint avec une si effrayante vérité la profonde dissimulation du monarque espagnol, qui jette un voile lugubre sur ses conseils et sa politique, et qui le conduit jusqu'à la fin de la pièce, sans lui avoir fait révéler à personne sa secrète pensée. Si nous traitons un jour de la même manière du théâtre allemand, nous pourrons comparer avec cette pièce terrible le D. Carlos de Schiller. Le poète allemand a bien mieux représenté les

mœurs de la nation, le temps, les circonstances; mais il est resté fort au-dessous d'Alfieri dans le caractère même de Philippe : il l'a dépouillé de toute cette terreur qui tient au sombre et inscrutable silence dont ce tyran s'environnait. C'est un coup de maître d'Alfieri que d'avoir donné un confident à Philippe, auquel il ne dit rien, même au moment où il l'introduit dans ses secrets. Le concert muet de Gomez, de Léonard et du roi, pour le crime, excite la plus profonde terreur; tandis que Schiller a donné à son Philippe de l'ouverture de cœur, qu'il lui en a donné même pour le marquis de Posa, dont le caractère tout allemand ne pouvait jamais s'accorder avec celui du roi.

FIN DU TOME SECOND.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

CHAPITRE XI.

Boccace; Littérature italienne à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècle.

Supériorité des trois grands génies que produisit l'Italie au quatorzième siècle, sur tous leurs contemporains..... *Page* 1
La prose italienne créée par Boccace..... 2
Notice sur la vie de Jean Boccace, 1313 à 1375.... 3
Caractère du *Decamerone*, ou recueil de ses Nouvelles. 5
Cadre hautement sérieux dans lequel l'auteur enchâsse une conception badine..... 7
Fiammetta de Boccace, roman où l'amour s'exprime dans le langage le plus passionné..... 10
Mélange des deux mythologies, païenne et chrétienne, dans la *Fiammetta*..... 12
Même mélange dans le *Filocopo*, roman chevaleresque de Boccace..... *ibid.*
Boccace s'essaya le premier dans la poésie épique en Italie; sa *Théséide* et son *Filostrato*..... 14
Il est l'inventeur de la *rima ottava*, ou de la strophe épique des peuples du Midi..... *ibid.*
Les ouvrages latins de Boccace étendirent la connaissance de l'antiquité..... 16

Boccace et Pétrarque communiquèrent à leur siècle cet enthousiasme pour les anciens, qui a changé le goût comme les études de l'Europe..... *Page* 17
Boccace renouvela l'étude du grec, qui était abandonnée..... 19
Grands historiens du quatorzième siècle; les Villani. 20
Poètes couronnés, Zanobi de Strada, et Coluccio Salutati..... *ibid.*
Franco Sacchetti, imitateur de Boccace; caractère de ses Nouvelles..... 21
Poètes allégoriques, Fazio des Uberti, et Federigo Frezzi..... 22
L'étude de l'antiquité fit, pendant tout un siècle, rétrograder la langue et la littérature..... 23
Zèle de tous les gouvernemens pour les lettres pendant le quinzième siècle, si stérile pour la littérature italienne..... 24
L'invention de l'imprimerie; conséquence de cette ardeur universelle pour l'étude des anciens..... 27
Notice sur les érudits qui, pendant le quinzième siècle, furent à la tête de la république littéraire..... 28
Guarino de Vérone (1370 à 1460); ses travaux pour recueillir des manuscrits grecs..... 29
Jean Aurispa, sicilien (1369 à 1460); ses traductions et ses leçons..... 30
Ambroise Traversari, olivétain (1386 à 1439), le pacificateur des savans..... *ibid.*
Léonard Bruno d'Arezzo (1369 à 1444), historien de Florence..... 31
Poggio Bracciolini (1380 à 1459); ses travaux pour faciliter l'étude de l'antiquité..... 32
Ses querelles indécentes et injurieuses avec d'autres érudits du même temps..... 33

François Filelfo (1398 à 1481); sa célébrité, son orgueil excessif, et son irritabilité..... *Page* 34
Laurent Walla (1399 à 1457); ses ouvrages d'histoire et de grammaire..... 36
Manque absolu de goût, d'éloquence et de poésie, chez les hommes les plus célèbres de ce siècle.... 37
Laurent de Médicis, restaurateur de la poésie italienne (1448 à 1492)..... *ibid.*

CHAPITRE XII.

Politien, Pulci, Boiardo, l'Arioste.

Nécessité de cultiver l'esprit et de nourrir la pensée, pour donner un nouvel essor à la poésie..... 41
Ange Politien; son talent précoce et prodigieux pour la poésie..... 42
Son poëme commencé sur la *Giostra di Giuliano*, annonce le grand poète épique..... 42
Sa pastorale dramatique, *la Favola di Orfeo*, fut le coup d'essai du théâtre italien (1483)..... 48
L'imitation des églogues de Virgile modifie et dénature la poésie dramatique des Italiens..... 49
Représentation de comédies latines en Italie, en 1470. 50
Renouvellement du théâtre, encouragé par les savans, les papes et les cours..... *ibid.*
Commencement des poëmes chevaleresques. Les Italiens ne copient point sans ironie la chevalerie française..... 52
Louis Pulci (1431 à 1487); son *Morgante il Maggiore;* caractère et défauts de ce poëme..... 53
Le comte Boiardo (1430 à 1494); son Roland l'amoureux; richesse d'invention et d'intérêt gâtée par un mauvais style..... 57

Louis Arioste; notice sur sa vie (1474 à 1533). *Page* 60
Époque historique à laquelle se rattache le Roland furieux..... 63
L'Arioste évite à dessein la régularité du poëme épique. 64
Il n'écrit qu'un fragment de l'histoire chevaleresque et amoureuse de Charlemagne..... 67
Enthousiasme pour la valeur, que l'Arioste sait exciter..... 68
Jouissance et repos que donne le monde poétique, où il vous transporte..... *ibid.*
Élégance et charme pour l'imagination, du surnaturel mis en œuvre par l'Arioste..... *ibid.*
Richesse d'invention et d'aventures dramatiques dans l'Arioste..... 72
Infériorité de l'Arioste dans les discours qu'il prête à ses personnages..... *ibid.*
Charme de la versification de l'Arioste, augmenté par sa négligence même..... 73
Quelques passages remarquables pour la sensibilité.. 75
Comédies de l'Arioste calquées sur celles de Térence et de Plaute..... 81
Sonnets, madrigaux, élégies et satires de l'Arioste... 84

CHAPITRE XIII.

Alamanni, Bernardo Tasso, le Trissin, le Tasse.

Poëme de Luigi Alamanni, sur Giron-le-Courtois, chevalier de la Table ronde..... 87
Vie d'Alamanni, son poëme sur la *Coltivazione*, et son *Avarchide*..... 88
Amadis, de Bernardo, père du grand Tasso..... 91
Tentative de Jean-George Trissin, pour renouveler l'épopée antique..... 94

Défauts de son *Italia liberata;* le style bas, les détails vulgaires, le manque d'intérêt..... *Page* 95
Torquato Tasso commence sa Jérusalem délivrée, publiée en 1581..... 98
Magnificence du sujet, importance de la lutte des croisades pour la civilisation de l'univers..... 99
Cette guerre rendue plus poétique par les sentimens désintéressés et les croyances religieuses des deux grandes races d'hommes qui combattirent..... 101
Le surnaturel, dans cette épopée, naît du sujet même, et s'accorde avec la croyance de tous..... 102
Le lieu de la scène est le plus riche de tous en tableaux poétiques..... 103
Époque des événemens qui forment le sujet du poëme. 105
Analyse rapide de la Jérusalem délivrée..... 106
Invraisemblance du caractère de Clorinde, d'où le Tasse a tiré de si grandes beautés..... 108
Introduction des sentimens les plus tendres dans l'épopée; amour d'Herminie..... 111
Emploi des puissances infernales; le Tasse en a enseigné l'usage à Milton..... 112
Apparition d'Armide, mélange de la galanterie la plus délicate à la poésie noble..... 115
Le sujet du Tasse exposé sans récit de ce qui a précédé..... 118
Grande vérité des descriptions du Tasse, parfaite connaissance des lieux..... 119
Suite de l'analyse de la Jérusalem; départ de Renaud, et fuite d'Herminie..... 120
Apparition et beau caractère de Soliman..... 126
Combat et mort de Clorinde par la main de Tancrède. 129

CHAPITRE XIV.

Suite du Tasse.

Un intérêt vif est le principe de tous les plaisirs de l'esprit; limites que l'émotion poétique ne doit pas dépasser..... *Page* 134
Suite de l'analyse du poëme, la Forêt enchantée..... 136
Belle description de la sécheresse..... 137
Examen du merveilleux employé par le Tasse, et du jugement de Voltaire à cet égard..... 139
Voyage des chevaliers pour chercher Renaud..... 143
Renaud chez Armide..... 145
Combat d'Argant et de Trancrède; mort d'Argant... 148
Dernier combat autour de Jérusalem, et fin du poëme. 151
La perfection de l'ensemble, l'unité dans l'immensité, est l'essence du poëme épique..... 152
Nature opposée de la poésie romantique et de la poésie classique..... 154
Les deux époques de la civilisation ont eu leurs temps héroïques qui les ont précédées; ces temps héroïques sont l'idéal des temps postérieurs..... 156
Beauté idéale de caractère, de conduite, etc., que le poète doit reproduire..... 157
Cette beauté idéale est différente pour les temps anciens et pour les modernes..... 158
Le Tasse a réuni l'unité classique de l'ensemble à la perfection romantique des détails..... *ibid.*
Notice sur la vie du Tasse (1544 à 1595)..... 159
Ses amours..... 162
Sa captivité à l'hôpital des fous..... 164
Impression de son poëme (1581); guerre acharnée qu'il excite..... 165

Le Tasse refait son poëme sous le nom de *Gerusalemme conquistata*..... *Page* 166
L'Amynte du Tasse..... 168
Première origine du drame pastoral, *il Sagrifizio*, d'Agostino Beccari (1554)..... 170
Plan de l'Amynte du Tasse..... 171
Défauts dans le style; *concetti*..... 173
Grand nombre de drames pastoraux au seizième siècle. 174
Charme de la versification dans l'Amynte..... 175
Autres ouvrages du Tasse : sa tragédie de *Torrismondo*. 177

CHAPITRE XV.

Éclat de la Littérature au seizième siècle. Trissin, Ruccellai, Sannazar, Berni, Macchiavel, P. Arétin, etc.

Éclat de la littérature au seizième siècle, fruit d'une protection que les souverains commençaient à lui retirer..... 180
Première persécution qu'éprouvent les lettres en Italie, sous le pontificat de Paul II (1468)..... 181
Calamités de l'Italie, qui commencent avec l'invasion des Français, en 1494..... 184
Persécution systématique des lettres, sous les papes élevés par l'inquisition (1555 à 1572)..... 186
La réputation si brillante des grands hommes du seizième siècle n'a pas eu une longue durée..... *ibid.*
Leur respect outré pour l'antiquité, et leur pédanterie, ont détruit en eux l'originalité..... 187
Notice sur Jean-Georges Trissin (1478 à 1550)..... 188
Analyse de sa Sophonisbe, première tragédie régulière des modernes..... 190
Caractère antique de ses chœurs..... 192
Poésie variée du dialogue tragique, qui rapproche Trissin des anciens..... 193

Scène de la mort de Sophonisbe..... *Page* 195
Giovanni Ruccellai, ami du Trissin (1475 à 1525).. 199
Son meilleur ouvrage est un poëme sur les Abeilles.. 200
Deux tragédies de Ruccellai, *Rosmonde* et *Oreste*.... 202
Idée des principaux tragiques italiens du seizième siècle..... 204
Infériorité des Italiens aux Espagnols dans l'invention dramatique..... 205
Notice sur la vie de Jacques Sannazar, de Naples (1458 à 1530)..... 206
Son Arcadie, roman pastoral mêlé de vers..... 208
Ses poésies latines, publiées sous son nom académique d'*Actius Syncerus*, ses sonnets et ses canzoni..... 210
François Berni de Lamporecchio (1490 à 1536) donne son nom à la poésie bernesque..... 212
Son Roland l'amoureux et ses poésies satiriques.... 215
Pierre Bembo, né à Venise (1470 à 1547); sa haute réputation..... 216
Aperçu sur son *Canzoniere* et ses *Asolani*..... 218
Bernard Accolti, l'*Unico Aretino* (1466 à 1534).... 220
Nicolas Macchiavel; notice sur sa vie (1469 à 1527). 221
Sa manière d'envisager l'histoire, et sa politique.... 222
Ses discours sur la première décade de Tite Live.... 224
Ses comédies..... 225
Ses poésies; exemple tiré d'un chant de carnaval.... 226
Pierre l'Arétin; notice sur sa vie (1492 à 1557).... 228
Ouvrages dramatiques de l'Arétin; caractère de ses comédies..... 230
Théophile Folengi, ou Merlin Coccaie, inventeur de la poésie macaronique..... 232
Autres écrivains célèbres de ce siècle, poètes, historiens..... 233
Changemens survenus dans le théâtre; nombreux auteurs de comédies..... 235

Académies destinées à encourager l'art dramatique, et à réciter les pièces de théâtre..... *Page* 237
Commencemens des comédies improvisées, ou *Commedie dell' arte*..... 238
Canevas padouans d'Angelo Beolco Ruzzante..... *ibid*

CHAPITRE XVI.

Décadence de la Littérature italienne au dix-septième siècle; Seicentisti.

Les calamités de l'Italie, au seizième siècle, sont suivies par l'établissement d'un système universel d'oppression..... 240
Pendant cent cinquante ans, l'esprit et le goût le plus faux dominent en Italie (1580 à 1730)..... 241
Oppression des pays soumis à Charles-Quint et à ses successeurs..... 242
Asservissement des républiques et des duchés sous la protection de l'Autriche..... 246
Influence du gouvernement sur l'esprit des peuples.. 248
Baptiste Guarini de Ferrare (1537 à 1612)..... 249
Son *Pastor fido;* beautés et défauts de cette pastorale. *ibid.*
Gabriel Chiabrera de Savonne (1552 à 1637)..... 255
Il rend aux Italiens la forme antique de l'ode..... 257
Jean-Baptiste Marini, le grand corrupteur du goût italien (1569 à 1625)..... 258
Violence des querelles littéraires dans lesquelles Marini s'engage, pour des erreurs sur la mythologie. 260
L'Adonis de Marini; beautés et défauts de ce poëme. 261
Haute réputation de Marini, et son influence sur le goût espagnol..... 263
Claude Achillini, imitateur de Marini (1574 à 1640). 267
Le mot de *concetti* pris en bonne part par les Italiens. 269

Le sénateur Filicaia, florentin (1642 à 1707), seul poète qui, dans le dix-septième siècle, ait conservé un sentiment patriotique..... *Page* 270
Alexandre Tassoni, de Modène (1565 à 1635)..... 273
Son poëme héroï-comique de la *Secchia rapita*..... 274
François Bracciolini de Pistoia (1566 à 1645); son poëme *lo Scherno degli Dei*..... 277
Violence des querelles littéraires sur la priorité entre ces deux poëmes..... 279
Malmantile racquistato, de Lorenzo Lippi..... 280
Commencemens de l'opéra..... 283
Octave Rinuccini compose sa Daphné, en 1594..... 285
Progrès de l'art de Rinuccini à Apostolo Zéno..... 289
Apostolo Zéno (1669 à 1750); ses opéras historiques. *ibid.*
Ses opéras comiques..... 291
Décadence de l'art dramatique dans le dix-septième siècle..... 292
L'exemple des étrangers a seul arrêté la décadence universelle de l'esprit en Italie, au dix-septième siècle. 293

CHAPITRE XVII.

Dix-huitième siècle. Métastase.

Premier retour à une poésie plus naturelle. Charles-Innocent Frugoni, de Gênes (1692 à 1768)..... 296
Métastase; son éducation par J. Vincent Gravina, et sa vie littéraire (1698 à 1782)..... 299
Génie poétique de Métastase..... 300
But efféminé du théâtre de l'opéra..... 302
Métastase fixe les lois de l'opéra, par opposition à celles de la tragédie..... 303
Il place tous ses héros dans un monde idéal, pastoral et chevaleresque en même temps..... 304

Uniformité dans le dessein et le ton de toutes ses pièces..... *Page* 306
Beautés qui lui sont propres..... *ibid.*
Défauts de ses drames, dès qu'on en veut faire des tragédies..... 308
Analyse de son Hypsipylè..... 310
Éloquence d'Eurynome..... 312
Caractère de Thoas bien tracé..... 313
Effets de théâtre dont Métastase abuse..... 319
Ses antithèses dramatiques..... 320
Lieux communs de la scène qui se retrouvent dans tous les opéras italiens..... 323
Personnages invariables, comme les masques de la comédie italienne..... 324
Les neuf meilleures pièces de Métastase, publiées de 1729 à 1739..... 326
L'Olympiade de Métastase..... *ibid.*
Éloquence du cœur dans les situations passionnées de cette pièce..... 327
Manque de vérité dans les caractères ou les situations. 332
Démophoon de Métastase..... 334
Sa clémence de Titus..... 335
De quelle manière Métastase fait pleurer..... 337
Récapitulation des qualités et des défauts de Métastase..... 340
Ses poésies lyriques..... 342

CHAPITRE XVIII.

Suite de la Littérature italienne au dix-huitième siècle. Comédie : Goldoni.

Renaissance inattendue de la littérature italienne au dix-huitième siècle..... 343

État politique de l'Italie à cette époque..... *Page* 344
Affaiblissement du caractère italien, décadence des mœurs..... 348
Mauvais système d'éducation..... 349
Efforts des Italiens pour mettre leur littérature au niveau de toutes les autres..... *ibid.*
Pierre-Jacob Martelli, mort en 1727, veut modeler le théâtre italien sur le théâtre français..... 350
J.-B. Faggiuoli, florentin, mort en 1742; son théâtre. 351
Le marquis Scipion Maffei de Vérone..... *ibid.*
Sa Mérope, jouée en 1713; succès prodigieux qu'elle obtient..... 352
Vérité, naïveté et sensibilité de son langage..... 354
L'abbé Pietro Chiari; son théâtre..... 357
Charles Goldoni, vénitien; notice sur sa vie (1707 à 1792)..... *ibid.*
État où il trouve le théâtre; comédies de l'art, ou improvisées..... 358
Invention des masques, personnages abstraits de toute action bourgeoise..... 360
Gaieté particulière aux pièces à canevas..... 361
Goldoni met un terme à l'improvisation, mais il adopte la gaieté des pièces improvisées..... 362
Défauts de Goldoni, provenant des défauts des mœurs italiennes..... 364
Manque de délicatesse des demoiselles qu'il met sur la scène..... 365
Opposition entre ses Béatrix et ses Rosaure..... 367
Les *Cicisbei*, sur son théâtre, n'osent point paraître amoureux..... 368
Les amitiés et les haines de femme représentées en caricature par Goldoni..... 369
Leurs défauts et leurs ridicules, tous également exagérés. 370

Défauts des rôles d'hommes, exagération ridicule de quelques vertus..... *Page* 371
Les honnêtes gens de Goldoni vantent leur bonne foi au point d'inspirer de la défiance..... 373
Il donne de la poltronnerie même à ceux qu'il veut rendre intéressans..... 375
Aventurières qu'il met sur le théâtre..... 376
Ostentation de richesse, ridicule national des Italiens, joué par Goldoni..... 377
Absence de sensibilité et de poésie sur le théâtre de Goldoni..... 378
Ses essais dans le genre de la comédie romanesque, sa pièce de l'Inconnue..... 379

CHAPITRE XIX.

Suite de la Comédie italienne. Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de Rossi, Giraud, Pindemonti.

Admiration des Italiens pour Goldoni..... 383
Décadence de la comédie de l'art, ruine de la compagnie Sacchi, la plus habile dans l'art d'improviser..... 384
Le comte Charles Gozzi prend parti pour la comédie de l'art; son canevas des Trois Oranges..... 385
En ne voulant écrire qu'une parodie, il ravit le public par l'emploi de la féerie..... 387
Il entreprend d'arranger pour le théâtre les contes de fées les plus brillans d'imagination..... 388
Son mélange de vers ïambes, et d'improvisation vénitienne, de tragédie et de comédie..... 389
Dans les situations les plus déchirantes, comme celle de sa Zobéide, il ne sait point faire pleurer..... 391
Il sort les masques de leur caractère primitif..... 393

Les comédies de Gozzi n'ont été représentées qu'à Venise, et leur réputation ne se conserve qu'en Allemagne . . . . . *Page* 395
Les Italiens les ont condamnées sans les soumettre à une critique judicieuse 396
Gozzi lui-même abandonne le genre merveilleux pour écrire des tragi-comédies romanesques 397
Prix donné à Parme aux meilleures pièces de théâtre. Albergati Capacelli, le premier couronné 399
Talent d'Albergati dans les petites comédies, nommées farces par les Italiens 400
Influence de la philosophie du dix-huitième siècle sur le théâtre 401
François-Antoine Avelloni, comédien, imitateur de Beaumarchais . . . . . *ibid.*
Mauvais naturel et bon cœur, comédie d'Avelloni 402
L'Homicide par point d'honneur, du même 403
Trois comédies de Gualzetti sur le comte de Cominges 406
Peinture absurde des mœurs anglaises ou allemandes . . 407
Camille Federici, piémontais, le grand dramaturge des Italiens 408
Sa comédie des Faux honnêtes gens . . . . . *ibid.*
Sa comédie des Préjugés des petites villes 411
Tragédies bourgeoises; Jean de Gamera 413
Comédie de caractère; Gherardo de Rossi, romain . . . 415
Les Larmes de la Veuve, comédie de G. de Rossi 416
Le comte Giraud, romain, le plus récent des poètes comiques 420
Le marquis Jean Pindemonti; ses pièces ne sont pas tout-à-fait des tragédies 422
Belle scène de lui, dans sa Genièvre d'Écosse 424
Drames de Pindemonti, tirés de l'histoire de Venise . 425

Son terrible drame d'Adelina et Roberto, ou l'Auto-da-Fé..... .... *Page* 429

CHAPITRE XX.

Alfieri.

Le théâtre comique fait plus de progrès en Italie, au dix-huitième siècle, que le tragique..... 432
Tragédies couronnées par la députation de Parme, et oubliées aujourd'hui..... 433
Les Italiens revenaient à Métastase comme à leur seul poète tragique..... *ibid.*
Opposition de caractère et de sentiment entre Métastase et Alfieri..... 435
Création du nouveau théâtre italien par Alfieri..... *ibid.*
Alfieri se soumet à la législation classique la plus rigoureuse..... 439
Sa manière particulière de concevoir l'unité d'action. 440
L'extrême simplicité d'action de ses pièces ôte à l'unité elle-même quelque chose de son mérite..... 441
Alfieri ne conserve dans ses tragédies rien de ce qui peint les mœurs ou les temps..... 443
Les tragiques de chaque nation s'y sont pris différemment pour mettre en harmonie le spectateur avec les temps qu'ils lui présentent..... 444
Les rôles de confidens exclus du théâtre d'Alfieri.... 445
Tous les lieux communs d'action bannis de même de ses compositions..... 447
Monotonie dans les caractères tracés par Alfieri..... 449
Soliloques fréquens sur son théâtre, et justifiées.... *ibid.*
Coupe uniforme des tragédies d'Alfieri, indiquée par lui-même..... 451

Style d'Alfieri, travaillé pour éviter la cantilène et les ornemens poétiques..... *Page* 452
Le style de la tragédie doit toujours demeurer poétique, harmonieux, et même figuré..... 454
Laconisme quelquefois prétentieux d'Alfieri..... 455
Alfieri a produit une révolution théâtrale en Italie, chez les auteurs et chez les acteurs..... 456
Première tragédie d'Alfieri; son Philippe II..... 459
Belle scène du second acte, entre Philippe et Gomez. 462
Double interrogatoire de la reine et de Charles, par lequel Philippe s'assure de leur amour..... 463
Discours éloquens du troisième acte dans la délibération du conseil sur le sort de Charles, exagération des caractères mis en opposition..... 466
Mauvais incident de l'épée tirée par D. Carlos, au quatrième acte..... 468
Gomez trompe la reine en lui disant la vérité sur le caractère de Philippe..... 469
Défaut du dénouement..... 471
Le Philippe d'Alfieri, inférieur à celui de Schiller dans la peinture des mœurs et des temps, est bien supérieur dans celle du monarque..... *ibid.*

FIN DE LA TABLE DU SECOND VOLUME.